



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Wybrane problemy poezji Wojciecha Wencła

**Author:** Szymon Babuchowski

**Citation style:** Babuchowski Szymon. (2006). Wybrane problemy poezji Wojciecha Wencła. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH**  
**WYDZIAŁ FILOLOGICZNY**  
**STUDIUM DOKTORANCKIE**

Szymon Babuchowski

**WYBRANE PROBLEMY**  
**POEZJI WOJCIECHA WENCLA**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Ireneusza Opackiego  
i prof. dr hab. Anny Opackiej

**KATOWICE 2006**

## Spis treści

WSTĘP .....	4
-------------	---

### ROZDZIAŁ 1

„KRÓLESTWO NAD RZEKĄ”. POEZJA WOJCIECHA WENCLA NA TLE RÓŻNYCH KONCEPCJI KLASYCYZMU .....	7
---	---

1. 1. Czym jest klasycyzm? To jest klasycyzm .....	8
1. 2. Ewolucja pojęcia „klasycyzm” .....	11
1. 3. Klasycyzm Rymkiewicza i Przybylskiego a klasycyzm Wencla .....	15
1. 4. Klasycyzm, czyli królestwo nad rzeką .....	18
1. 5. Cechy klasycyzmu Wojciecha Wencla – próba uporządkowania .....	25

### ROZDZIAŁ 2

„GORZKIE SŁOŃCE SKRYWA SIĘ ZA MUR KOŚCIOŁA”. PRZESTRZEŃ I CZAS W KRÓLESTWIE NAD RZEKĄ .....	28
--	----

2. 1. Matarnia jako centrum wszechświata .....	29
2. 1. 1. „Widok na parafię przez biały krzyż okna”. Sakralizacja najbliższej przestrzeni .....	29
2. 1. 2. Podróże i pielgrzymki. Kręgi przynależności do przestrzeni sakralnej .	37
2. 2. „Wschody i zachody wpisane w kołowrót”. Czas w świętej przestrzeni .....	41
2. 2. 1. „Czas symbolicznie się otwiera”. Cykl roku liturgicznego .....	41
2. 2. 2. List zaszyty w przestrzeń .....	44
2. 2. 3. Zaślubiny nieba z ziemią .....	47
2. 2. 4. Potyczki miłosne .....	49

2. 2. 5. Rytm burzenia i budowania .....	52
2. 2. 6. „Krzyż jest miarą świata” .....	57
2. 3. „Czy rzeczywiście odszedłeś na zawsze”. Pytania o czas i wieczność .....	62
2. 3. 1. „Ich dusze wskrzeszone na moment spotkania”. Obecność zmarłych ..	62
2. 3. 2. „Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię”. Od czasowości do wieczności.....	67
2. 3. 3. „... sprzątnąć nie przestrzeń lecz czas”. Czas zaklęty w dziele sztuki ..	70

### **ROZDZIAŁ 3**

„... ALE PUSTKA JEST NASZA PRZYWIEZIONA Z DOMU”. GRZECH W KRÓLESTWIE NAD RZEKĄ .....	74
---	----

3. 1. „Oda chorej duszy pieśń martwego ciała”. Koncepcja gnostycka czy chrześcijańska?.....	75
3. 2. Amorficzny świat „za obwodnicą” .....	86
3. 3. Koniec królestwa nad rzeką? .....	91

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>96</b>
---------------------------	-----------

## Wstęp

Paweł Dunin-Wąsowicz nazwał przed laty Wojciecha Wencła „najbardziej kontrowersyjnym młodym poetą polskim”. Dziś, śledząc nie tylko prasę literacką, ale przede wszystkim wpisy na licznych forach i blogach internetowych, można stwierdzić, że sytuacja wcale się nie zmieniła (może z wyjątkiem tego, że trudno 34-letniego Wencła nazywać „młodym poetą”), a nawet pogłębiła. Niemal każde wystąpienie autora *Imago mundi* jest szeroko komentowane: z jednej strony jego wypowiedzi poetyckie i publicystyczne spotykają się z entuzjazmem, np. na forum „Frondy”, z drugiej – z ironią, a nawet agresją, na stronach „Nieszuflady” czy blogu „Kumpli”.

Gdzie tkwi źródło tych kontrowersji? Czesław Miłosz, zapytany przez Teresę Walas o to, czy dostrzega wśród współczesnych poetów jakiegoś ciekawego autora wyznaniowego, następcę Lieberta, odpowiada: „Jest taki poeta, Wencel w Gdańsku. Ale nie wiem, czy nie jest to jakiś nałóg, żeby łączyć katolicyzm z formami tradycyjnymi, metrycznymi. Czy rzeczywiście tak być musi? Zadaję takie pytanie”.

O ile jednak wątpliwości Miłosza dotyczą głównie formy, wydaje się, że przyczyny gwałtownego sprzeciwu, jaki wywołują niekiedy te wiersze, tkwią głębiej. Jak piszą Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński w przewodniku po prozie i poezji ostatnich lat: „Rzecz polega chyba na szczególnym i dramatycznym sprzężeniu poetyki z socjologią. Utwory Wencła, kunsztowne i jednoznaczne, oraz dość powszechna i społecznie rozgałęziona mentalność polegająca na niechęci do nieomal wszystkiego, co określone, rezonują ze sobą, wytwarzając wokół młodego poety rozgłos, ale i sprzeciw”. Spór o Wencła byłby więc w swej istocie sporem o wartości, o obecność pierwiastka chrześcijańskiego w poezji czasu, który stroni od jasnych deklaracji. Na tym tle autor *Ody chorej duszy* prowokuje wyrazistością. Nic więc dziwnego, że został dostrzeżony (wymieńmy tylko Nagrodę Fundacji im. Kościelskich, nominację do Nagrody Nike i – trzykrotną – do Nagrody im. Józefa Mackiewicza), ale też stał się obiektem niewybrednych ataków. To prawda, że wyrazistość Wencła przechodzi czasem w jaskrawość, np. kiedy mówi, że: „Poezja to sztuka pisania o świecie według ustalonych norm literackich” albo że: „Od Średniowiecza tylko kultura chrześcijańska potrafi wytwarzać arcydzieła”. Zamiast jednak obrażać się na te apodyktyczne

stwierdzenia, warto zastanowić się, jak poeta rozumie „ustalone normy literackie” i co oznacza dla niego pojęcie „kultury chrześcijańskiej”. Warto przede wszystkim poszukać odpowiedzi w utworach poetyckich, wszak publicystyka może być jedynie komentarzem do wierszy (choć krytycy nierzadko czytają je tak, jakby było na odwrót).

Niniejsza praca to właśnie ma za zadanie. Osią moich rozważań uczyniłem Wenclową metaforę „królestwa nad rzeką”, będącą synonimem klasycyzmu i sztuki chrześcijańskiej, a jednocześnie – moim zdaniem – na tyle nośną, że umożliwia opis konstrukcji świata ukazanego w tej poezji. W pierwszym rozdziale staram się umiejscowić klasycyzm Wencła na tle innych klasycyzmów i wydobyć jego główne wyznaczniki. W kolejnej części zajmuję się organizacją przestrzeni i czasu w „królestwie nad rzeką”. Punktami odniesienia są tutaj koncepcje bliskie samemu poecie, a więc idea „świętej przestrzeni” Mircea Eliadego i Eliotowska koncepcja czasu, wywodząca się od „wiecznego teraz” Świętego Augustyna. Fragment tego rozdziału poświęcam też czasowi „zakłętemu” w dziełach sztuki, zwracając tym samym uwagę na malarskie pasje Wencła. W trzeciej i ostatniej części przyglądam się uważniej głównemu bohaterowi tej poezji, mieszkańcowi „królestwa nad rzeką”, a ściślej – jego grzesznej kondycji. Zastanawiam się też, w jaki sposób doświadczenie grzechu wpłynęło na modyfikację koncepcji klasycyzmu stworzonej przez poetę. Twórczość Wojciecha Wencła będzie tu zatem traktowana nie tylko jako zamknięty, spójny system, ale również jako twór dynamiczny, podlegający rozmaitym ewolucjom.

Rozprawa nie powstałaby, gdyby nie życzliwość kilku osób, którym winien jestem szczególną wdzięczność. Mam na myśli zwłaszcza mojego Promotora, śp. prof. Ireneusza Opackiego, który pomógł mi w wyborze tematu i stworzeniu kompozycyjnego zarysu pracy. Wdzięczny jestem również prof. Annie Opackiej, która zgodziła się przejąć obowiązki promotora. Słowa podziękowania należą się wreszcie samemu poecie, który umożliwił mi dotarcie do licznych pozycji bibliograficznych i odsłonił przede mną genezę powstania niektórych utworów. Nasze spotkania w Matarni zaowocowały nie tylko poznaniem kontekstów biograficznych i topograficznych tej poezji, ale przede wszystkim – przyjaźnią. Zdaję sobie sprawę, że jest to nieczęsta sytuacja dla badacza. Mam jednak nadzieję, że docierając do miejsc, do których innym czytelnikom trudno jest dotrzeć, wykorzystałem ten przywilej z pożytkiem dla wiedzy o polskiej poezji ostatnich lat, a niniejsza praca będzie moim skromnym wkładem w rozwój tej wiedzy.

W rozprawie zastosowano następujące skróty tytułów publikacji Wojciecha Wencła:

W – *Wiersze*, Warszawa 1995

ODC – *Oda na dzień św. Cecylii*, Gdańsk 1996

ZK – *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa – Ząbki 1999

OCD – *Oda chorej duszy*, Kraków – Warszawa 2000

ZS – *Ziemia Święta*, Kraków 2002

WZ – *Wiersze zebrane*, Warszawa – Ząbki 2003

PA – *Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003

IM – *Imago mundi*, Warszawa – Kraków 2005.

## **Rozdział 1**

### **„Królestwo nad rzeką”. Poezja Wojciecha Wencła na tle różnych koncepcji klasycyzmu**



## 1. 1. Czym jest klasycyzm? To jest klasycyzm

Wszystko zaczęło się w 1990 roku od gwałtownego starcia na łamach *bruLionu* dwóch kojarzonych z tym pismem poetów. „Poezja jest [...] skonwencjonalizowaną, ale i sfunkcjonalizowaną sztucznością. To przecież trzeba wiedzieć, jeśli się bierze za pióro. W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w uniwersytecie, ani w wojsku” – pisał Krzysztof Koehler w polemicznym wobec Marcina Świetlickiego tekście *O'Haryzm*<sup>1</sup>. „Nie muszę uciekać się do powoływania się na Vermeera van Delft, Solżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo że chce mi się siusiu” – ripostował Świetlicki w artykule przekornie zatytułowanym *Koehleryzm*<sup>2</sup>.

Pamiętam, że śledziłem tę wymianę ciosów z wypiekami na twarzy. Właśnie zdałem maturę i szczęśliwie dostałem się na filologię polską Uniwersytetu Gdańskiego. W sporze „bruLionitów” zdecydowanie opowiadałem się po stronie Koehlera, choć od jego wierszy wolałem utwory Świetlickiego, które bardziej odpowiadały mojej ówczesnej, „pseudoegzystencjalistycznej” wrażliwości. Z biegiem lat narastał we mnie jednak sprzeciw wobec dominującego wówczas modelu poezji błahej, produkowanej przez „jajcarzy” w rodzaju Darka Foksa czy Krzysztofa Jaworskiego. Było dla mnie rzeczą niezrozumiałą, że wybitni krytycy poważnie podchodzą do tych przeraźliwie pustych form, nie oferujących czytelnikowi niczego prócz wątych wykwitów ironii. Dlatego z radością przyjąłem opublikowany w 1995 roku w „Nowym Nurcie” tekst Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*<sup>3</sup>. Oto po latach monopolu wierszy pisanych niedbałym językiem i będących zazwyczaj apologią cynizmu, mówiło się o dwóch równorzędnych nurtach nowej polskiej poezji. Nie pozostało mi nic innego, jak tylko załadować broń i pójść na wojnę.

Odpowiedź na pytanie, czym jest klasycyzm, uznałem za swój podstawowy cel w życiu (...).

Tak pisał po latach poeta, którego twórczość stanowi przedmiot niniejszej rozprawy, w artykule pod wymownym tytułem *Samokrytyka*<sup>4</sup>. Nim jednak do owej „samokrytyki” doszło (o jej przyczynach powiemy szerzej w ostatnim rozdziale), autor felietonu wielokrotnie opowiadał się po stronie „klasycystów”, przeciwko

<sup>1</sup> K. Koehler, *O'haryzm*, „bruLion” 1990, nr 14-15, s. 141-142.

<sup>2</sup> M. Świetlicki, *Koehleryzm*, „bruLion” 1991, nr 16, s. 39-41.

<sup>3</sup> K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 1995, nr 19.

<sup>4</sup> W. Wencel, *Samokrytyka*, „Nowe Państwo” 2004, nr 7.

„barbarzyńcom”<sup>5</sup>. Wśród zaatakowanych przez niego twórców znalazł się wspomniany Marcin Świetlicki, którego w ankiecie rozpisanej przez lubelskie „Kresy” (nr 21) Wencel nazwał „pomysłodawcą szczególnej odmiany literatury dla młodzieży”. Świetlicki odpowiedział wówczas wierszem *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży* z tomu *Trzecia połowa*<sup>6</sup>, w którym proponował autorowi *Ody na dzień św. Cecylii*, by zamieszkał „w katedrze,/ z maszynką elektryczną,/ materacem, w jakimś/ kącie”. Ten zaś – na przekór – postanowił potraktować poważnie to ironiczne wyzwanie i swój zbiór esejów zatytułował właśnie *Zamieszkać w katedrze*<sup>7</sup>.

Nic więc dziwnego, że interesujący nas twórca uważany jest przez krytykę za modelowego wręcz reprezentanta młodego klasycyzmu w Polsce<sup>8</sup>. Nam zaś wypada na wstępie tej pracy postawić to samo pytanie, które zadawał sobie Wojciech Wencel u progu swojej twórczości: czym jest klasycyzm?

O tym, że termin ów domaga się wyjaśnienia, świadczą chociażby tytuły dwudziestowiecznych manifestów i tekstów teoretycznych dotyczących tego nurtu: *Kto*

---

<sup>5</sup> Zob. np. W. Wencel, *To jest klasycyzm*, „Topos” 1995, nr 4; ZK, s. 5-48; *Przypisy do tekstów świętych. Z Wojciechem Wenclem rozmawiają Jerzy Borowczyk, Wiesław Ratajczak*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 10-15.

Jedną z pierwszych prób syntezy „klasycyzmu” i „barbaryzmu” był artykuł Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*. Autor wymienia tam na następujące cechy tych dwóch nurtów: „**Klasycyzm:** Tak (temu światu), umiar, ufność, »prymat form«, wiara w historię (także: literatury), antyrealizm i obiektywizm, prymat »starości«: odnajdywania się w kulturowo poświadczonych formach, jawne autorytety, »tradycja podsuwa«, iluzja dążenia do doskonałości (dościganie wzoru), eksponowanie pospólności, czyli ewokacja ponadczasowej wspólnoty, zrównoważenie oparte na sprawdzonych wartościach, oglądanie bycia (opisywactwo), pulchryzm, rytmizm i nowe rymotwórstwo, rozszerzanie i rozjaśnianie horyzontu antropologicznego: metafizyka pozytywna, Wiara w bis-rzeczywistość, oparcie się na danych zapośredniczonych. Językowy paseizm, czyli traktowanie języka jako medium konserwującego ponadczasowo-symboliczną stałość. **Barbaryzm:** Nie (temu światu), brak umiaru, nieufność, »prymat treści«, przekonanie, że historia (także literatury) jest fikcją – jest historią poszczególnych ekspresji, kolejnych konfesji, prezentacją poszczególnych bytów, zaistnień; realizm i sensualizm, prymat świeżości i nowości (odkrycia), niezbyt jawne autorytety, »tradycja nie podsuwa«, iluzja przeczenia jakiegokolwiek doskonałości i brak wzoru, eksponowanie poszczególności, pojedynczości, terażniejszości, uczestniczenie w byciu (świadeństwo), rozpacz towarzysząca szukaniu i sprawdzaniu wartości, turpizm, kalektwo rytmu, nieufny rym (jeżeli już, to daleki bądź niepełny). Wiara w rzeczywistość, oparcie się na danych bezpośrednich. Językowe obrazoburstwo, kolokwialne zakotwiczenie semantyczne. Ściemnianie i zawężanie horyzontu: metafizyka negatywna”. Podział Maliszewskiego ma w dużej mierze charakter wartościujący, autor opowiada się po stronie barbarzyńców. Nadużyciem jest chociażby określenie „prymat form” (nawet wzięte w cudzysłów) u klasycystów, przy jednoczesnym „prymacie treści” u barbarzyńców. Podobnie dyskusyjny jest „antyrealizm” klasycystów i ich „tak” wypowiedziane rzekomo „temu światu”. Dalsza część tego rozdziału, a także podsumowanie zamieszczone w jego końcowej partii, wykaże, mam nadzieję, że tylko część określił dobranych przez Maliszewskiego ma rację bytu w przypadku Wojciecha Wencla.

<sup>6</sup> M. Świetlicki, *Trzecia połowa*, Poznań 1996, s. 42.

<sup>7</sup> Por. ZK, s. 48.

<sup>8</sup> Zob. np. K. Maliszewski, dz. cyt.; J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 81-98. Książka Klejnockiego i Sosnowskiego najlepiej chyba opisuje istotę sporu między „klasycystami” a „barbarzyńcami”. Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 311-316.

*to jest klasyk?*<sup>9</sup>, *Czym jest klasycyzm*<sup>10</sup>, *To jest klasycyzm*<sup>11</sup>, *Co to jest klasycyzm?*<sup>12</sup>, *Czy to jest klasycyzm?*<sup>13</sup>. Nie stanowi zapewne przypadku fakt, że niemal wszystkie próby mówienia o klasycyzmie w XX wieku koncentrują się wokół jego definicji. Nie tylko dlatego, że jest to pojęcie wieloznaczne, ale również dlatego, że niektórzy kwestionują w ogóle sens używania takiego określenia. „Nie pojmuję, jak można mówić serio o klasycyzmie w epoce rozbicia atomu. broni nuklearnych, obnażenia jadowitości przyrody, względności pojęć naukowych i przerażającej martwoty wszechświata” – pisał Mieczysław Jastrun, który jednak w tym samym szkicu *W sprawie klasycyzmu*<sup>14</sup>, w ostatecznej konstatacji, stwierdził, że klasycyzm jest dzisiaj możliwy i oznacza formy poddane rygorom oraz treści będące wyrazem harmonii między człowiekiem a otaczającym go światem.

Skąd tyle kontrowersji wokół pojęcia klasycyzmu? Dlaczego ten byt tak ulotny, trudny do ujęcia w jakiejkolwiek ramy, intryguje, prowokuje do dyskusji? Może wynika to z potrzeby ładu i harmonii we współczesnym świecie, rozdartym wojnami. „(...) w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno” – pisał Czesław Miłosz<sup>15</sup>. Klasycyzm dzisiejszy byłby więc znakiem sprzeciwu wobec tendencji dominujących, wyrazem tęsknoty za utraconym porządkiem, a może nawet – próbą jego przywrócenia, jeśli przyjmiemy za Miłoszem, że poezja ma rolę ocalającą<sup>16</sup>. Dla klasycystów poezja „po Oświećmiu” będzie nie tylko możliwa, ale i konieczna.

Zanim jednak zakwestionowano sens używania słowa „klasycyzm”, pojęcie to przeszło długą ewolucję. Warto przyjrzeć się niektórym jego znaczeniom, podjąć próbę ich uporządkowania. W tym kontekście łatwiej będzie bowiem zrozumieć, za jakim klasycyzmem opowiedział się pod koniec minionego wieku Wojciech Wencel.

---

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, w tegoż: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 64-86.

<sup>10</sup> J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

<sup>11</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

<sup>12</sup> H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985.

<sup>13</sup> J. Abramowska, *Czy to jest klasycyzm?*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.

<sup>14</sup> M. Jastrun, *W sprawie klasycyzmu*, w tegoż: *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965, s. 313-321.

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Moja wierna mowa*, w tegoż: *Wiersze*, t. III, Kraków 2003, s. 85-86.

<sup>16</sup> Por. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w tegoż: *Wiersze*, t. I, Kraków 2001, s. 139-140

## 1. 2. Ewolucja pojęcia „klasycyzm”

Wstępne ustalenia dotyczące definicji klasycyzmu świadomie postanowiłem w znacznej części oprzeć na hasłach słownikowych<sup>17</sup>. Celowo wybierałem ujęcia popularne, a nie specjalistyczne, pozwolą one bowiem stwierdzić, jak funkcjonuje pojęcie „klasycyzm” w świadomości społecznej. Zobaczymy też, że już na tym poziomie, który stanowić ma dla nas jedynie punkt wyjścia do dalszych rozważań, napotkamy spory stopień komplikacji.

Słowo „klasycyzm” pochodzi od łacińskiego *classicus*, co oznacza ‘pierwszorzędny, pierwszej klasy’. Mianem „klasycznej” określano antyczną sztukę grecką i rzymską, zwłaszcza tę z okresu największego rozkwitu, a więc z V-IV w. p.n.e. w Grecji i I w. p.n.e.-I w. n.e. w Rzymie. Stanowiła ona pewien ideał dla twórców późniejszych epok, jako dążąca do harmonii, zgodna z zasadami proporcji i umiaru, równowagi treści i formy. Dlatego też klasycyzmem zaczęto nazywać prąd polegający na nawrocie do wzorców antycznych literatury. Pierwszy taki silny nawrót nastąpił w odrodzeniu, zwłaszcza we Włoszech, zaś najmocniej rozwinął się ten nurt we Francji w XVII wieku. Stamtąd, nieco zmodyfikowany, przejęty został do literatury polskiej i stał się jednym z głównych nurtów literatury i sztuki oświecenia. Wyznacznikami teoretycznej myśli polskiego klasycyzmu oświeceniowego stały się: rozprawa Filipa Nereusza Golańskiego *O wymowie i poezji* (1786) oraz oparta na *Sztuce poetyckiej* Nicolasa Boileau – *Sztuka rymotwórcza* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego (1788). W polskiej poezji klasycystycznej pisarz miał być wychowawcą społeczeństwa, stąd dydaktyczno-moralizatorski charakter wielu utworów powstałych w tym okresie. Te założenia częściowo przejął w początkach XIX wieku klasycyzm warszawski, określany czasami jako pseudoklasycyzm, którego przedstawicielami byli m.in. Kajetan Koźmian, Ludwik Osiński czy Alojzy Feliński. Autorzy ci dążyli do jeszcze większego usztywnienia reguł twórczości, która w ich wydaniu miała zresztą charakter wyraźnie epigoński. Założenia estetyczne klasycystów stały się przyczyną zacieklej ataków ze

---

<sup>17</sup> Definicję buduję w oparciu m.in. o następujące pozycje: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980, s. 493-494; *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 220-222; M. Rabikowska, *Neoklasycyzm*, w: *Szkolny słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 1998, s. 111-114; M. Kisiel, *Poezja klasycyzująca*, w: *Tamże*, s. 490-493. *Encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1974, s. 474-475.

strony romantyków – w ten sposób zrodził się jeden z najgłośniejszych sporów w historii naszej literatury. Zdecydowana wyższość artystyczna dorobku literackiego drugiej strony tego sporu sprawiła, że na pewien czas zapomniano w Polsce o klasycyzmie. Odrodził się on – w innej postaci, nazywanej też czasem neoklasycyzmem – w początkach XX wieku; jako odpowiedź na dominujący wówczas dekadentyzm. Podobnie działo się zresztą w innych państwach europejskich: Jean Moreas, twórca „szkoły romańskiej”, odpowiedzialnej za odrodzenie klasycyzmu w Europie pod koniec XIX wieku, uznawał ten nurt za antidotum na romantyzm. Paradoksalnie przyczyną popularności neoklasycyzmu stało się „zmęczenie powtarzalnością”<sup>18</sup> – okazało się bowiem, że „nowa” literatura dość szybko zaczęła nosić znamiona ideowego wyczerpania. Tymczasem, jak pisze Marta Rabikowska: „Szlak filozofii i kultury starożytnej, a także ich renesansowych kontynuacji wysunął nowe warunki poetom: filozofia stoicka tłumila objawy «nerwowości», nakazując pogodzenie się z życiem, reaktywacja antyku przywróciła wartość piękna, harmonii i dyscypliny artystycznej”<sup>19</sup>.

W praktyce neoklasycyzm stanowił zespół dość zróżnicowanych tendencji, które łączył głównie fakt nawiązywania do tradycji, postulat dyscypliny formalnej, tendencja do stylizacji oraz pozostawanie w opozycji do awangardowych ruchów poetyckich (choć nierzadko neoklasycyzm wchłaniał jednak niektóre ich elementy). O dość płynnych granicach tego nurtu świadczy fakt, że utwory klasyczno-parnasistowskie pojawiały się również sporadycznie u takich poetów jak: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówicz czy Tadeusz Miciński.

Program neoklasycyzmu został w Polsce spopularyzowany przez twórców skupionych wokół wydawanego w latach 1911-1913 w Krakowie i Paryżu czasopisma „Museion”, m.in. Ludwika Hieronima Morstina i Edwarda Leszczyńskiego. Ich twórczość nie odegrała jednak większej roli w historii literatury. Najbardziej konsekwentną i jednocześnie najciekawszą od strony artystycznej realizacją tego nurtu w poezji początków XX wieku okazała się liryka Leopolda Staffa.

Jak pisze Monika Szczot, klasycyzm autora *Snów o potędze* jest synkretyczny, czerpie inspirację z klasycyzmu różnych czasów. „Budowanie zgody ze światem w twórczości Staffa odbywa się w oparciu o doświadczenie całej kultury kręgu śródziemnomorskiego” – twierdzi Szczot<sup>20</sup>. Zgoda ze światem nie oznacza jednak braku

---

<sup>18</sup> Takiego określenia używa Marta Rabikowska w: *dz. cyt.*, s. 112.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 257.

świadomości istnienia chaosu. Zdaniem badaczki nie ma racji Irena Maciejewska, twierdząc, że poezji Staffa towarzyszy przeświadczenie, „że nieład, dysonans, chaos niegodne są sztuki”<sup>21</sup>. „Ta poezja jest właśnie tworzona w odpowiedzi (podkr. – Sz. B.) na niedoskonałość świata (...) klasycyzm Staffa godzi dyscyplinę formalną z złożonym, nie pozbawionym wewnętrznych dysonansów obrazem świata” – polemizuje Szczot<sup>22</sup>.

A zatem klasycyzm „tragiczny”. świadomy rozdarcia, nie odrodził się dopiero „u Iwaszkiewicza, u Miłosza, u poetów powojennych”, jak chce Maria Janion<sup>23</sup>. Choć trzeba jednocześnie przyznać, że u tych właśnie twórców uzyskał bardziej dojrzałą formę. U Iwaszkiewicza przede wszystkim w tomach ostatnich – *Mapie pogody* (1977) i *Muzyce wieczorem* (pośm. 1980), u Miłosza – niemal na samym początku drogi poetyckiej, w *Trzech zimach* (1936).

Wśród powojennych poetów klasycyzujących zwykło się wymieniać jednym tchem nazwiska Zbigniewa Herberta, Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego i Jerzego S. Sity. Przykład ten świetnie pokazuje, w jakim stopniu historia literatury „tworzona jest” przez krytyków. Bowiem właśnie tym pięciu postaciom przygląda się w swojej książce Ryszard Przybylski<sup>24</sup>. Przy czym trzy ostatnie pojawiają się tu trochę na wyrost – Przybylski bazuje jedynie na pewnym wycinku ich twórczości. Jak słusznie zauważa Marian Kisiel: „(...) grono powojennych «klasycystów» jest bardziej liczne (w każdym pokoleniu literackim znajdziemy jego reprezentantów), niejednokrotnie też są oni wybitniejsi od wymienionej tutaj ostatniej trójki autorów”<sup>25</sup>. Kisiel przedstawia całą listę „klasycystów”<sup>26</sup>, od razu jednak zastrzega, że większość z nich mieści się jedynie w potocznym rozumieniu tego nurtu<sup>27</sup>. Już samo używane dziś określenie „poezja klasycyzująca” (nie: „klasycystyczna” czy „klasyczna”) wskazuje na przejmowanie przez współczesność jedynie wybranych elementów klasycyzmu. Każdy z poetów znajdujących się na wspomnianej „liście” wybiera z oferty tego nurtu co innego. Dlatego tak trudno o spójną definicję

---

<sup>21</sup> I. Maciejewska, *Poeta ładu moralnego – Leopold Staff*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 246-247.

<sup>22</sup> M. Szczot, *dz. cyt.*, s. 258.

<sup>23</sup> Por. M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, w: R. Przybylski, *To jest klasycyzm...*, s. 10.

<sup>24</sup> Zob. R. Przybylski, *dz. cyt.*

<sup>25</sup> M. Kisiel, *dz. cyt.*, s. 491.

<sup>26</sup> Znaleźli się na niej: Czesław Miłosz, Antoni Słonimski, Adam Ważyk, Mieczysław Jastrun, Stanisław Grochowiak, Bogdan Czaykowski, Adam Czerniawski, Bolesław Taborski, późni Adam Zagajewski i Stanisław Barańczak, Bohdan Zadura, Andrzej Kaliszewski, Krzysztof Lisowski, Stanisław Zajączek, Marek Bateria, Janusz Drzewucki, Eugeniusz Tkaczyszyn Dycki, Andrzej Niewiadomski, Andrzej Sosnowski, Krzysztof Koehler, Jarosław Klejnocki. Listę kończy (?) wielokropek i stwierdzenie: „imię ich: Legion”...

<sup>27</sup> Tamże, s. 492.

dwudziestowiecznego klasycyzmu. Można by zaryzykować twierdzenie, że najsilniej jest on obecny w pismach teoretyków, a w każdym razie są oni w swych ustaleniach najbardziej konsekwentni. Mowa oczywiście o Jarosławie Marku Rymkiewiczu i Ryszardzie Przybylskim – pierwszy z nich jest zresztą równie konsekwentny jako poeta, najbardziej chyba „modelowy” przedstawiciel nurtu klasycznego we współczesnej liryce polskiej.

### 1. 3. Klasycyzm Rymkiewicza i Przybylskiego a klasycyzm Wencła

Obaj pisarze, budując swoją wizję klasycyzmu, korzystali z lekcji Thomasa Stearnsa Eliota, choć jak pisze Magdalena Heydel, „czytając Eliota, dochodzili do wniosków odmiennych”<sup>28</sup>. Rymkiewicz odwołuje się do Eliotowskiej koncepcji czasu, tradycję postrzega jako sferę „Wiecznego Teraz”. Wiersz jest dla niego „ponowieniem wzoru (lub wzorów) czasu minionego, reakcją zamierzchłych symboli, archetypicznych obrazów danych we śnie lub w tym stanie półsnu, jakim jest pisanie”<sup>29</sup>. We współczesności interesuje go to, co uniwersalne, co jest śladem „zamierzchłego i wciąż powracającego”. Nie chodzi tutaj bynajmniej o epigonizm: Rymkiewiczowa wizja bliska jest paradoksalnemu stwierdzeniu Eliota, że niedojrzały poeta pożycza, a dojrzały kradnie<sup>30</sup>. „(...) prawdziwie twórcze wykorzystanie dzieł z przeszłości nie polega na posługiwaniu się imitacją czy stylizacją, ale na przejęciu tych dzieł na własność, na uznaniu ich za swoje, na odkryciu w nich swoich własnych myśli i włączeniu we własną wizję świata” – tak tłumaczy badaczka Eliotowską koncepcję<sup>31</sup>. Również dla autora *Zachodu słońca w Milanówku* „opis rzeczywistości jest (...) w oczywisty sposób zapośredniczony przez wszystkie powstałe do tego czasu opisy”<sup>32</sup>. O wartości dzieła decyduje jednak „napięcie między świadomością opisanego tu zapośredniczenia a pragnieniem uchwycenia przedmiotu w jego absolutnej wyjątkowości”<sup>33</sup>.

O ile u Rymkiewicza mamy do czynienia z „morzem czasu” zawierającym sobie w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, a zatem konkretny moment historyczny nie odgrywa w jego koncepcji większej roli, o tyle dla Przybylskiego najważniejsza jest współczesność. Jego klasycyzm jest „poszukiwaniem zagubionej liry Orfeusza”<sup>34</sup>, utraconej w wyniku rozkładu porządku kultury europejskiej. Proces owego rozkładu miał się rozpocząć w XVII w. pod wpływem tez Kartezjusza, nadających autonomię ludzkiemu rozumowi, i doprowadzić w konsekwencji do „sekularyzacji życia, a tym

<sup>28</sup> M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 10.

<sup>29</sup> J.M. Rymkiewicz, *dz. cyt.*, s. 9.

<sup>30</sup> Por. M. Heydel, *dz. cyt.*, s. 183.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 187.

<sup>33</sup> Tamże, s. 187-188.

<sup>34</sup> Por. R. Przybylski, *dz. cyt.*, s. 193.



samym do podważenia znaczenia wielkich mitów kultury śródziemnomorskiej”<sup>35</sup>. „(...) z wielkiej poetyki, która była syntezą najlepszych tradycji epoki antyczno-chrześcijańskiej, klasycyzm stał się tylko szkołą stylu” – twierdzi Przybylski<sup>36</sup>. Zdaniem teoretyka tego nurtu konieczna jest próba zbudowania nowej wizji muzycznej harmonii świata. Taką próbę miał podjąć m.in. Eliot, jednak jego zwrócenie się w stronę chrześcijańskiej teodycei, która zło i cierpienie tłumaczy istnieniem wyższego sensu, Przybylski uznaje za intelektualną kapitulację. Według badacza wiara może być odpowiedzią jedynie w wymiarze indywidualnym, ale „nie zmieni bynajmniej współczesnej wiedzy o tragicznej sytuacji człowieka żyjącego w epoce alienacji”<sup>37</sup>.

Czy jednak faktycznie o zmianę tej wiedzy tu chodzi? Wojciech Wencel, doceniając w szkicu *Zamieszkać w katedrze* ważność dorobku Przybylskiego, zwłaszcza jego postulat „obrony języka przodków”, piętnuje jednocześnie „przekonanie o prymacie rozwiązań «czysto» intelektualnych nad rozwiązaniami religijnymi”<sup>38</sup>. Wydaje się, że bliższa jest mu wizja Rymkiewicza (choć i jemu wytyka niejednoznaczność w stosunku do kwestii religijnych<sup>39</sup>), bowiem, jak twierdzi Wencel: „istotą literatury jest polifoniczność, przeplatanie się głosów żywych i umarłych”<sup>40</sup>.

Autor *Ody na dzień św. Cecylii* sprzeciwia się tezie Przybylskiego, że „akt powszechnej sekularyzacji dokonał się dawno temu, triumfalnie grzebiąc cały chrześcijański świat”<sup>41</sup>. „Istnieją tradycyjne zbiorowości chrześcijańskie, dla których symbolika Biblii, sakralne przeżycie rzeczywistości i uczestnictwo w Kościele nadal pozostają żywym doświadczeniem” – pisze w eseju *Zamieszkać w katedrze*<sup>42</sup>. Nie oznacza to wcale niedostrzegania czy ignorowania zła przez członków tych wspólnot – nie zamierzają oni w żaden sposób zmieniać wiedzy na temat dwudziestowiecznych tragedii. Zdaniem Wencla rzeczywisty ład „nie ma (...) wiele wspólnego z antycznymi kolumnami, powszechną szczęśliwością i wszechogarniającym spokojem (...) Jest to raczej **ład dynamiczny**, złożony z pierwiastków szczęścia i cierpienia, siły i niepokoju, świętości i grzechu”<sup>43</sup>, mądrości i szaleństwa. Sens owego ładu tkwi w dostrzeganiu

---

<sup>35</sup> M. Heydel, dz. cyt., s. 170-171.

<sup>36</sup> R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3/4, s. 504.

<sup>37</sup> R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

<sup>38</sup> ZK, s. 37.

<sup>39</sup> Por. tamże, s. 139.

<sup>40</sup> Tamże, s. 14.

<sup>41</sup> Tamże, s. 36.

<sup>42</sup> Tamże, s. 37.

<sup>43</sup> Por. *Poddać się Wiatrowi. Z Wojciechem Wenclem o nowym poemacie, doświadczeniu grzechu i Bożej miłości rozmawia Szymon Babuchowski*, „Gość Niedzielny” 2005, nr 11.

**celowości wszystkich rzeczy**, w rozumieniu, że świat wypełniony jest bez reszty Bożym stworzeniem, a więc każda rzecz posiada swoje znaczenie (...) Nie istnieje terror, którego skala mogłaby przekreślić Bożą Opatrzność, bowiem świat jest tylko przedśmionkiem wieczności, a w tym planie wszystko ma swój cel. Zbawienie, które niesie Chrystus, jest więc fundamentem ładu”<sup>44</sup>.

Wiara, że wszystko ma swój cel i sens, który objawi się ostatecznie w Chrystusie, stanowi – obok koncepcji Rymkiewicza i Przybylskiego – podstawę klasycyzmu Wojciecha Wencel:

i wszystko działa się po coś – i nawet  
w jądrze chaosu nie mieszkał przypadek

- mówi poeta<sup>45</sup>. Przekonanie to ma się opierać na „**doświadczeniu** Bożego Ładu i Opatrzności, dogmatów i autorytetów, renesansu symboliki chrześcijańskiej i wartości, które istnieją niemal namacalnie”<sup>46</sup>. W jaki sposób poeta tego doświadcza? Na to i kilka innych pytań będziemy się starali odpowiedzieć, analizując jego wiersze.

---

<sup>44</sup> ZK, s. 31-32. Podkr. – Sz. B.

<sup>45</sup> ZS, s. 48.

<sup>46</sup> W. Wencel, *To jest klasycyzm...* Podkr. – W. Wencel.

## 1. 4. Klasycyzm, czyli królestwo nad rzeką

Już widać wieżyczki królestwa nad rzeką  
jak szkło pękającą od mrozu i śmierci  
w tym dniu gdy się światło podnosi z odmętów  
i sny powracają okrętem pamięci

z rozwagą więc język rytmiczne układa  
elegie a zachwyt oddaje serwitut  
znużonym powiekom i cofa się piana  
do gazet choć zawsze zmierzała do nikąd

trójbarwne powoje w kołyskach balkonów  
zwierzęta i w ruchu wstrzymane sylwetki  
nadrzecznych tragarzy ciemniej od szronu  
na mapie dwunastu wiodących miesięcy

przez miasta nietrwale do granic milczenia  
toczyły się długo ciężary zaprzęgów  
mijaniem pokoleń okryła się ziemia  
co trwa i trwać będzie przez wieki od wieków

kantaty i psalmy śpiewają dworzanie  
w królestwie gdzie wszystko jest mową wysoką  
i nie ma nic więcej nad śpiew i oczekiwanie  
aż cisza śmiertelna obróci ich w popiół

a światło co wznosi się z gardeł pokornych  
nad dachy kamienic zgiełk ulic i czas  
być może jest ogniem ze świętej zbrojowni  
co w łasce swej zdławi królestwo i nas

W. Wencel, *Wstęp* (ODC, s. 7)

Tak rozpoczyna się *Oda na dzień św. Cecylii*, drugi zbiór wierszy poety. Właśnie w tym tomie ukształtowało się w pełni to, co dziś moglibyśmy nazwać „stylem Wencła” – kunsztowna, muzyczna fraza, wyobraźnia zakorzeniona w konkretnym

krajobrazie, który ma zazwyczaj także wartość symboliczną. Oczywiście te „znaki rozpoznawcze” pojawiały się już w pierwszej książce, zatytułowanej *Wiersze*, ale tam stanowiły raczej zbiór rozrzuconych cegieł, czy fragmentów budowli, nie zaś gotową konstrukcję. Natomiast w *Odzie na dzień św. Cecylii* poeta od pierwszego wersu buduje konsekwentny obraz „królestwa nad rzeką”. Tę kluczową metaforę objaśnia sam autor w szkicu *Zamieszkać w katedrze*: „Klasycyzm jest *królestwem nad rzeką*, państwem założonym na brzegach chrześcijaństwa”<sup>47</sup>. To wizja inspirowana pismami Jacquesa Maritaina, który tak definiuje sztukę chrześcijańską:

Jest to sztuka ludzkości odkupionej. Jest ona zaszczerpiona w duszy chrześcijańskiej u brzegów żywych wód, pod niebem cnót teologicznych, wśród tchnienia siedmiu darów Ducha Św. Jest rzeczą naturalną, iż przynosi ona owoce chrześcijańskie<sup>48</sup>.

Esej Wencła utrzymany jest w podobnym duchu:

U źródeł poezji klasycznej leży (...) *doświadczenie* harmonijnej konstrukcji, w której, obok namacalnych przedmiotów (bądź często za ich plecami) istnieją formy o wyraźnie sakralnej proveniencji. Tak pojmowany klasycyzm pozostaje w zgodzie z realizmem. Poeta nie stwarza kosmicznej iluzji; on po prostu dostrzega więcej niż jego bracia: w epifanijnej ekstazie (ufundowanej, rzecz jasna, na fundamencie Tradycji) otwiera się przed piszącym Boża doskonałość, której świadectwem bywa literacki obraz. Za pośrednictwem Ducha Świętego dane jest nam zatem widzenie zjawisk pozazmysłowych jako form znaczących, żywych, napełnionych wiecznym tchnieniem miłosiernego Boga. Głosy zatrzymane u progu świadomości (choćby głos sumienia, ale też poczucie bliskości zmarłych) rosną i są słyszalne, a ich język nie sprowadza się tak łatwo do kaprysów wyobraźni (...) Dzieło sztuki, podobnie jak „płótno rzeczywistości”, zachowuje swą wartość przede wszystkim jako znak metafizyczny, czyli droga do uchwycenia tego, co „niewyraźalne” (...) Twórczość opiera się na powołaniu bliskim posłudze kapłańskiej: to Moc mówi za nas, a wprowadzony przez nią wymóg posłuszeństwa i odpowiedzialności ciągle przypomina nam, że człowiek jest ledwie drobiną, garścią prochu, piaskiem i właśnie dlatego poezja klasyczna nie może wynosić pod niebiosa jego próżnej pychy. Misja autora wierszy polega na wierności kopisty, który usuwając w cień egzystencjalne pokusy, dostrzega i wystawia ontologiczną zasadność zjawisk.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> ZK, s. 11.

<sup>48</sup> J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, Warszawa 2001, s. 73. Podkr. – Sz. B.

<sup>49</sup> ZK, s. 11-12.

Pierwszy wers *Wstępu*: „Już widać wieżyczki królestwa nad rzeką” sugeruje zatem, że oto wchodzimy w świat, w którym wszystko jest podporządkowane Bogu, wszystko ma swoje miejsce, czas i cel. To państwo klasycyzmu czerpiącego z „żywej wody” chrześcijaństwa, królestwo „gdzie wszystko jest mową wysoką”. Można powiedzieć, że *Wstęp* ma charakter manifestu, wiersza programowego – uwydatniają to zmiany dokonane względem pierwodruku w „Odrze”. Tekst ów nosił tam tytuł *Zwycięstwo*, dedykowany był „Panu Stefanowi Chwinowi”. obecnej czwartej i piątej zwrotki w ogóle nie posiadał, zaś strofa ostatnia miała postać następującą:

i płyną powoli zmrożone obłoki  
przez świty co rodzą zgiełk ulic i czas  
po latach dosłownie spisanej epoki  
*Trzy zimy wracają do łask*<sup>50</sup>.

Jak słusznie zauważył Karol Maliszewski, zmiana tytułu „unaoczniała, jak bardzo autorowi zależało na tym, by ze swej książki uczynić klarowną i konsekwentnie prowadzoną opowieść rozpisaną na 34 wiersze<sup>51</sup>, zapoczątkowaną *Wstępem*, zakończoną *Trenem*, pożegnaniem”<sup>52</sup>. Słowo „wstęp” możemy odczytywać tu jako ‘początek książki’, ale również jako ‘wejście’. Czytelnik zostaje zaproszony do wędrówki po „królestwie nad rzeką”; ma podziwiać kunsztowne konstrukcje, które nie są tylko elementami przedstawianego świata, lecz znajdują także odbicie w misternie utkanej siatce języka i w rytmicznych, melodyjnych frazach.

Maliszewski twierdzi również, że opuszczenie (choć właściwszym określeniem byłoby tutaj: przekształcenie, wszak zakończenie drugiego wersu jest identyczne) ostatniej strofy miało miejsce, ponieważ autor „ocenił ją jako zbyt dosłownie komentującą charakter «boju» i ewentualnego «zwycięstwa»”:

Ta opuszczona strofka najlepiej wyraża Wencłowe opowiedzenie się po stronie rytmu, symbolu i ponadczasowej harmonii, po stronie *Trzech zim* – pod prąd „zgiełku dosłownego spisywania” oraz „piany cofającej się do gazet”. Po stronie Miłosza bardziej niżli Różewicza.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> W. Wencel, *Zwycięstwo*, „Odra” 1996, nr 1, s. 97. Trzeci wers pierwszej strofy również uległ zmianie. W wersji pierwotnej brzmi on: „w ten dzień gdy się światło podnosi z odmetów”. Podkr. – Sz. B.

<sup>51</sup> Tyle samo wierszy zawierał pierwszy zbiór Wencła. Dwa kolejne tomiki zawierają natomiast po 22 wiersze.

<sup>52</sup> K. Maliszewski, „Trzy zimy” wracają do łask, „Opcje” 1997, nr 2, s. 114-115.

<sup>53</sup> Tamże.

To oczywiście trafna diagnoza, wydaje się jednak, że Maliszewski, zbyt koncentruje się na tym, co opuszczone, a niespecjalnie interesuje go kierunek zmian i to, co jest istotną nowością w drugiej wersji. Nie chodzi tam już bowiem o „zwycięstwo” klasycyzmu na planie historii literatury – to, czy *Trzy zimy* wrócą do łask, w gruncie rzeczy okazuje się nieistotne. Prawdziwe zwycięstwo dokonuje się na planie wiecznym. Twórca, który poddaje się Bogu, którego „gardło” jest „pokorne”, daje ludziom „światło” – sztukę mającą moc oczyszczającą, będącą „ogniem ze świętej zbrojowni”. „Walka” nie toczy się tutaj o miejsce w literaturze, ale o duszę piszącego i czytelnika.

Poezja bywa dla mnie modlitwą, która pozwala zapomnieć o sobie i czyni piszącego lepszym. Przede wszystkim powinna jednak pomagać czytelnikom żyć piękniej, godniej i lepiej, odsłaniając duchowy wymiar ich codziennych zmagania. Sztuka – zgodnie ze słynnym zdaniem Arystotelesa – winna oczyszczać żądze

– pisze Wencel we wstępie do swoich *Wierszy zebranych*<sup>54</sup>. A zatem „zwycięstwo” nie będzie miało charakteru doraźnego sukcesu. Najlepiej wyraża to ostatni wers *Wstępu*: „co w łasce swej zdławi królestwo i nas”. Nieprzypadkowo poeta posługuje się tutaj konstrukcją oksymoroniczną: „w łasce (...) zdławi”. Prawdziwe zwycięstwo polegać ma bowiem na pokornym poddaniu się woli Boga, wyrzeczeniu się egoizmu (ogień „zdławić” ma „nas”). Ostatecznie celem nie jest także sama literatura – „królestwo” również zostanie „zdławione” przez ogień, tak jak „Summa teologiczna” św. Tomasza miała być słomą przeznaczoną do spalenia w dniu ostatecznym<sup>55</sup>. Domyślać się można, że cel zostanie osiągnięty wówczas, gdy „królestwo nad rzeką” przekształci się w Królestwo Boże.

Na razie jednak trwa powolny proces oczyszczania, język „z rozważą” układa „rytmiczne elegie”, a dworzanie śpiewają kantaty i psalmy, „w królestwie gdzie wszystko jest mową wysoką”. Przywoływane tu fragmenty odsyłają do podstawowych wyznaczników poetyki Wencela. Są wśród nich: rytmiczność i muzyczność<sup>56</sup>, „literackość”, wyrażająca się w dialogu z formami mocno zakorzenionymi w literaturze,

---

<sup>54</sup> WZ, s. 5.

<sup>55</sup> Por. W. Wencel, *Kto nie był w Kutnie, ten nie zna życia*, <http://yass.art.pl/przesuw/wencel> (wpis z 4 lipca 2006 r.; link obecnie nieczynny, wypowiedź zarchiwizowana przez autora niniejszej pracy).

<sup>56</sup> Por. W. Wencel, *To jest klasycyzm...* Zob. też: ZK, s. 14.

ton elegijny obecny w wielu wierszach, nawiązania do form liturgicznych<sup>57</sup>, wreszcie styl wysoki, przeciwstawiający się „pianie z gazet”, czyli temu, co w języku przemijające, co służy ideologii i partykularnym interesom. Określenie to może również odnosić się do twórczości „barbarzyńców”, którzy mowę „ulicy” uczynili językiem swoich wierszy<sup>58</sup>.

Fragment dotyczący piany („i cofa się piana/ do gazet choć zawsze zmierzała donikąd”) jest zresztą ciekawą kontaminacją, wskazującą na dwóch poetyckich mistrzów Wencła. Z jednej strony mamy tu do czynienia z oczywistą aluzją do wiersza Zbigniewa Herberta *Do Ryszarda Krynickiego – list*<sup>59</sup>. Autor *Pana Cogito* pisze w nim:

czy warto zatem zniżyć świętą mowę  
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet.

Odpowiedź Wencła jest jednoznaczna – nie warto. W jego królestwie „wszystko jest mową wysoką”.

Drugi (a pod względem poetyki pierwszy) mistrz został wskazany w pierwotnej redakcji wiersza. *Wstęp* nawiązuje językowo do *Ptaków*, wiersza otwierającego przywoływane już *Trzy zimy* Miłosza. Jego pierwszy wers brzmi: „Już rok odnowień pianę na piaskach rozbija”<sup>60</sup>. Oba utwory otwiera podobna konstrukcja zdaniowa, dodatkowo „piana” przeciwstawiona jest w wierszu Miłosza „wodzie żywej”, biblijnemu symbolowi Ducha Świętego<sup>61</sup>. U Wencła odpowiednikiem „wody żywej” jest właśnie „rzeka”. Prawdziwa sztuka, prawdziwe pisanie będzie zatem czynnością natchnioną. Podobnie przedstawia to pochodzący z tego samego okresu, a opublikowany dopiero w *Wierszach zebranych*, utwór *Tasso*<sup>62</sup>. W warstwie dosłownej wiersz dotyczy muzyki (*Tasso* to tytuł poematu symfonicznego Franciszka Liszta), ale można go odnieść w ogóle do czynności tworzenia, zwłaszcza że i tu mowa jest o „królestwie nad rzeką”:

We wrześniu niebo przed burzą jest białe  
i dzwonki słysząc nad rzeką bez nazwy

<sup>57</sup> „Jestem głęboko przekonany, że najdoskonalszym (ontologicznie i artystycznie) źródłem poznania jest w poezji język Biblii i liturgii Kościoła” – pisze Wencel w ZK, s. 13.

<sup>58</sup> Por. M. Świetlicki, *Koehlerizm...*

<sup>59</sup> Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 30-31.

<sup>60</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. I..., s. 63.

<sup>61</sup> Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 68-69.

<sup>62</sup> WZ, s. 171.

deszcz zrywa liście i zamki w Weimarze  
szczyć się kluczem muzycznym jak światłem

w ciężkich obłokach zawraca powietrze  
wewnątrz układa się patos i cisza  
spomiędzy dźwięków niesiona na przestrzał  
ponad *Lamento e trionfo* Lista

spójrz: pelikany marzyły tak długo  
o wydostaniu się z wiecznych stalówek  
a teraz modrą unoszą się smugą  
do lotu – z bieli już świat rezygnuje

i rosną w chmurach srebrzyste połyski  
granatów nagle zmieniając się w ciemność  
wszystko to z kartek partytur bo wszystkim  
jest ten poemat w królestwie nad rzeką

„Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?” – pytała kiedyś Wisława Szymborska. Można powiedzieć, że podobna pochwała tworzenia, wypowiedziana przez Wenclę, porywa jeszcze bardziej, nie tylko dlatego, że „wysoki” lot ptaka nasuwa znacznie więcej poetyckich skojarzeń od „przyziemnego” biegu sarny. Chodzi w ogóle o bogactwo zawartych w tym fragmencie znaczeń, które czynią z pisania coś więcej niż „zemstę ręki śmiertelnej”. To czynność natchniona przez Boga. Pelikany, czyli znaki na partyturze wydostają się przecież z „wiecznych stalówek”. Epitet „wieczne” nie wiąże się jedynie z typem pióra – może być także odczytywany dosłownie, jako: nie mające początku ani końca. Dzieło artysty jest więc kontynuacją aktu stworzenia świata, poszczególne jego elementy wyłaniają się jako realizacja odwiecznego zamysłu Boga. Dlatego sam proces tworzenia wiąże się z tak silną tęsknotą („marzyły tak długo/ o wydostaniu się”). Dodatkowo „pelikan” (który kojarzy się także z marką pióra i atramentu) jest ptakiem nacechowanym symbolicznie. Jako ten, który własną krwią karmi dzieci, stanowi symbol Chrystusa. Idealem sztuki byłoby zatem „pisanie krwią Chrystusa”!

W tym miejscu musimy przywołać ważne zastrzeżenie poety:

Wcale nie oznacza to jednak, że należy podporządkować sztukę ewangelizacji, która niekiedy przybiera formę perswazji ideologicznej. Papież [w *Liście do artystów* –



przyp. Sz. B.] nieprzypadkowo mówi o „epifaniach piękna”, a nie o propagowaniu wartości chrześcijańskich. Decyduje się na taki wybór, ponieważ rozumie, że wielka sztuka z definicji jest naturalnym dziełem wyobraźni. Kto tworzy na zamówienie – wszystko jedno: w sprawie słusznej czy nie – skazuje swoje dzieło na los wyborczej ulotki (...) Podobne przekonanie znajdziemy u Maritaina, kiedy dowodzi, że „każda teza, czy wtedy, kiedy pretenduje do wykładu, czy wtedy, kiedy pretenduje do wywołania wzruszenia, jest dla sztuki wkładem obcym, a więc zanieczyszczeniem. [...] zdradza ona kalkulację, rozdzielenie między inteligencją artysty a wrażliwością jego zmysłów, które stosownie do wymagań sztuki muszą być połączone”. Nawet jeśli zamiarem twórcy jest dowiedzenie „odpowiedniości dogmatu chrześcijańskiego” czy moralne zbudowanie bliźnich.

Miarą zarówno *Sztuki i mądrości*, jak i *Listu do artystów* nie są prace propagandowe. Aby zrealizować ideał jedności piękna i dobra, potrzeba artystycznego geniuszu, który przekracza dzisiejszy, bezsensowny podział na sztukę chrześcijańską i sztukę w ogóle<sup>63</sup>.

Dodajmy, że Maritain, który sam używał terminu „sztuka chrześcijańska”, miał na myśli zupełnie inne jego znaczenie niż to, o którym mówi się dzisiaj, kiedy twórczość religijna postrzegana jest jako swoiste getto:

Przez te słowa „sztuka chrześcijańska” nie rozumiemy sztuki kościelnej, sztuki określonej przez obiekt, cel, prawo ustalone, i która jest tylko punktem zastosowania specjalnym i wzniosłym sztuki. Rozumiemy sztukę chrześcijańską w znaczeniu sztuki, która ma cechę chrystianizmu. W tym sensie sztuka chrześcijańska nie jest pewnego rodzaju gatunkiem sztuki, nie mówi się sztuka chrześcijańska, jak się mówi sztuka malarska lub bizantyjska. Młodzieniec nie mówi sobie: „będę robił sztukę chrześcijańską”, tak jakby powiedział: „zajmę się rolnictwem”. Nie ma szkoły, w której by uczono sztuki chrześcijańskiej. Sztuka chrześcijańska określa się tylko przez osobę, w której się ona znajduje, i przez ducha, od którego ona pochodzi. Mówi się sztuka chrześcijańska lub sztuka chrześcijanina, jak się mówi sztuka pszczoły lub sztuka człowieka<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> PA, s. 109.

<sup>64</sup> J. Maritain, *dz. cyt.*, s. 73.

## 1. 5. Cechy klasycyzmu Wojciecha Wencła – próba uporządkowania

Spróbujmy teraz uporządkować to, co powiedzieliśmy na temat klasycyzmu i zastanowić się, które z cech tego nurtu przejął do swojej koncepcji Wojciech Wencel.

Na pewno jest to poezja „dążąca do harmonii”, choć niekoniecznie w sensie antycznym, bowiem „ład dynamiczny” Wencła zakłada również istnienie pierwiastków cierpienia, niepokoju, grzechu i szaleństwa. Ów ład polega jednak na dostrzeganiu celowości wszystkich rzeczy, wierze w to, że zostały one wpisane w Boży plan zbawienia. Odzwierciedleniem harmonii świata ma być poezja rytmiczna, mająca swój wewnętrzny porządek, opierający się najczęściej na konwencji. Czy w związku z tym możemy tu mówić o „usztynieniu reguł twórczości”? Częściowo. Dzieje się tak zwłaszcza w *Odzie na dzień św. Cecylii*, której już sam tytuł sugeruje wybór stylu „wysokiego” i „muzycznej” frazy. Z drugiej jednak strony znajdziemy w poezji Wencła sporo przykładów celowego łamania owych reguł: często wykorzystywany (zwłaszcza we wczesnych wierszach) efekt zaskoczenia, czy może raczej zawieszenia, w ostatnim wersie, polegający na skróceniu tego wersu w stosunku do pozostałych<sup>65</sup>; przechodzenie z regularności w nieregularność w momencie, gdy podmiot liryczny przestaje ogarniać rzeczywistość, bądź też postrzega ją w modlitewnej ekstazie, która wydaje się nie do opisania<sup>66</sup>; wreszcie wiersze całkiem nieregularne, przy czym nieregularność ta jest na ogół obrazem zagubienia podmiotu<sup>67</sup>. Paradoksalnie, poemat *Imago mundi*, w którym poeta częściowo polemizuje z własną koncepcją klasycyzmu<sup>68</sup>, napisany jest formą najbardziej regularną (dwanaście pieśni złożonych z pięciu dwunastowersowych strof, 13-zgłoskowcem), niemal bez żadnych odstępstw.

Poezja Wojciecha Wencła czerpie garściami z tradycji literackiej, z doświadczenia kultury kręgu śródziemnomorskiego. Tradycja jest u Wencła – podobnie jak u Eliota i Rymkiewicza – sferą „Wiecznego Teraz”. Jednak wyjątkowość opisywanego przedmiotu, zmysłowy konkret, jest dla niego równie ważny jak

<sup>65</sup> Por. np. W. Wencel, *Hölderlin* (W, s. 22); *Burza* (W, s. 23); *Dzwony nad Matarnią* (W, s. 30); *Topika* (W, s. 34); *Listopad* (W, s. 38).

<sup>66</sup> W. Wencel, *Ave Maria* (ZS, s. 16-17).

<sup>67</sup> Por. np. W. Wencel, *Pole krwi* (OCD, s. 12); \*\*\* (*Język w żołądku...*) (OCD, s. 13-14); *Do końca*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 51.

<sup>68</sup> Piszę o tym szerzej w rozdziale 3.

świadomość zapośredniczenia języka przez istniejące już dzieła. W pewnym stopniu występuje w tej twórczości tendencja do archaizującej stylizacji, patosu, inwersji, głównie jednak w starszych wierszach. Do nowszych – co pokażemy później – coraz częściej wkrada się idiom potoczny. Tak czy inaczej poezja ta pozostaje w opozycji do awangardowych ruchów poetyckich. Autor dawał temu kilkakrotnie wyraz w tekstach publicystycznych, pisząc m.in. o „awangardowych bazgrołach”<sup>69</sup>.

Nie jest klasycyzm Wencła poszukiwaniem „zagubionej liry Orfeusza”, a to dlatego, że ta jego zdaniem nigdy nie została zagubiona. Przechowały ją tradycyjne zbiorowości chrześcijańskie, np. Kaszubi<sup>70</sup>. Brak odczuwania harmonii świata nie świadczy o tym, że jej nie ma, ale jest wynikiem kondycji współczesnego człowieka, jego grzechu, zaniku życia duchowego. Poeta, jako ten, który widzi więcej, ma więc za zadanie przekazać prawdę o Bogu i świecie – staje się kimś podobnym do kapłana (w późniejszych wypowiedziach Wencel chętniej mówi o sobie jako o „rzemieślniku”, do którego należy nadanie wierszowi formy<sup>71</sup>). Nie ma to jednak nic wspólnego z ideologiczną perswazją ani z moralizatorstwem. Określenie „sztuka chrześcijańska” dotyczy ducha, w jakim jest tworzona.

Czy te wiersze budują zgodę ze światem, czy mówią – jak chciał Karol Maliszewski<sup>72</sup> – „tak” temu światu? To kwestia bardziej złożona, tak jak złożone jest pojęcie „świata”. Poezja Wencła mówi „tak” harmonii świata stworzonego przez Boga i zbawieniu – temu ostatecznemu celowi, który został w naszą rzeczywistość wpisany przez Stwórcę. Z drugiej jednak strony podmiot liryczny cierpi z powodu grzechów, które popełnia, przeraża go mroczna strona świata, której niewątpliwie nie akceptuje. Znajdziemy też w poemacie *Imago mundi* momenty, w których bohater buntuje się przeciw samemu Bogu<sup>73</sup>. Kolejne pieśni przywracają mu jednak perspektywę planu zbawienia. Możemy więc mówić o specyficznym stoicyzmie tej poezji, ale jest to stoicyzm w chrześcijańskim wydaniu.

Spójrzmy zatem raz jeszcze, jakie cechy z „oferty” klasycyzmu wybiera Wojciech Wencel<sup>74</sup>:

---

<sup>69</sup> ZK, s. 52

<sup>70</sup> Por. W. Wencel, *Sila liturgii* (ZK, s. 51-63).

<sup>71</sup> Por. W. Wencel, *Kto nie był w Kutnie, ten nie zna życia...*

<sup>72</sup> K. Maliszewski, *dz. cyt.*

<sup>73</sup> Zob. np. IM, s. 21; 31-33.

<sup>74</sup> Znak „+” oznacza obecność danej cechy, „-”, – jej brak. „+/-” oznacza, że cecha występuje pod pewnymi warunkami lub tylko w niektórych utworach poety.

## Cechy klasycyzmu w różnych epokach    Ich obecność w poezji Wojciecha Wencła

dążenie do harmonii	+
czerpanie z tradycji, zwłaszcza śródziemnomorskiej	+
czerpanie z symboliki chrześcijańskiej	+
rytm, muzyczność, uporządkowanie	+
patos	+/-
usztynienie reguł twórczości	+/-
tendencja do stylizacji	+/-
opozycyjność wobec awangardy	+
realizm, zmysłowy konkret	+
„widzialne” odsyła do „niewidzialnego”	+
charakter dydaktyczno-moralizatorski, ideologiczna perswazja	-
tradycja jako sfera „Wiecznego Teraz”	+
ład „dynamiczny”, łączący przeciwstawne elementy	+
przekonanie o celowości wszystkich rzeczy	+
poszukiwanie „zagubionej liry Orfeusza”	-
budowanie zgody ze światem („tak” temu światu)	+/-
poezja jako modlitwa	+
poeta jako „kapłan”	+/-
poeta jako „rzemieślnik”	+

W świat takiego klasycyzmu spróbujemy wejść, przyglądając się poezji Wojciecha Wencła. Będziemy badać konstrukcję tego „królestwa nad rzeką”, zastanawiać się nad tym, jak zorganizowana jest jego przestrzeń i jak płynie w nim czas. Przyjrzymy się też bacznie jego mieszkańcom, zwłaszcza temu głównemu bohaterowi, który stał się podmiotem lirycznym większości wierszy. Na koniec zatrzymamy się nad najnowszymi utworami poety: spytamy o kierunek przemian i o to, czy królestwo nad rzeką faktycznie runęło...

## **Rozdział 2**

**„Gorzkie słońce skrywa się za mur kościoła”.**

**Przestrzeń i czas w królestwie nad rzeką**

## 2. 1. Matarnia jako centrum wszechświata

### 2. 1. 1. „Widok na parafię przez biały krzyż okna”. Sakralizacja najbliższej przestrzeni

Widok na parafię przez biały krzyż okna  
spójrz jak się rozjaśnia potężny krajobraz  
i z pochyłym niebem wiązą go powrozy  
drzew (minęła zima w trawie się położył  
sznur wędrownych kości) pamiątka z Matarni:  
zbliża się do dzwonów ministrant ofiarny  
i ksiądz który pieśnią dzień Pański zaczyna  
niesie do zakrystii swój mszał i naczynia  
tonąc w morzu barwnych choć przegniłych liści  
ład albo niepokój ocala nas wszystkich  
powiedz skąd się bierze ta reguła wieczna:  
dreszcz mieszka w katedrze prawda w Rzymie mieszka

\*\*\* (*Widok na parafię...*) (ZS, s. 5)

To wiersz otwierający czwarty tom poety, *Ziemię Świętą*. Tym razem oglądamy królestwo nad rzeką z perspektywy jego mieszkańca. Już na pierwszy rzut oka widać, że od środka jawi się ono nieco inaczej niż w pierwszym utworze z *Ody na dzień św. Cecylii*. „Królestwo” zawężone zostaje do „parafii”, w dodatku widzianej przez okno rodzinnego domu. Mamy więc do czynienia z przestrzenią najbliższą podmiotowi lirycznemu, obdarzaną przez niego największym ładunkiem emocji. Nawet zwykłe listwy okienne nabierają tu znaczenia sakralnego. „Krzyż jest aprioryczny, usensawia spojrzenie” – mówi o *Ziemi Świętej* Tadeusz Dąbrowski<sup>1</sup>. Już na wstępie tomu, dzięki obecności tego znaku zbawienia i powtórzeniu Ofiary Chrystusa, poeta dokonuje sakralizacji krajobrazu.

---

<sup>1</sup> T. Dąbrowski, *Człowiek przed poetą, modlitwa przed wierszem*, „Odra” 2002, nr 12, s. 98.

Autor *Przepisu na arcydzieło*, tłumacząc się ze swojej apologii prowincji powołuje się na prace Mircea Eliadego o religijności w kulturach pierwotnych:

Twierdzi on, że podstawową potrzebą człowieka religijnego jest ustanowienie duchowego, ale i topograficznego centrum, odpowiadające stworzeniu świata przez Boga: „Istnieje więc przestrzeń święta, to znaczy »naładowana energią«, brzemienista w znaczeniu, istnieją też inne obszary przestrzeni, które nie są święte, a w rezultacie nie mają struktury i trwałości, obszary »amorficzne«”. Wszystko, co nie mieści się w tej świętej przestrzeni, w ogóle nie jest światem albo inaczej: jest światem iluzorycznym, bo nie zostało na nowo „stworzone”. Tak pojmowali rzeczywistość hiszpańscy i portugalscy konkwistadorzy, którzy po przybyciu na nową ziemię, natychmiast starali się ją uświęcić przez postawienie krzyża.

Broniąc zatem prowincji, w której rozpoznaję krajobrazy i duchowość mojej rodzinnej okolicy, bronię rzeczywistości, obiektywnego bytu, porządku metafizycznego i wewnętrznej siły przed względnością, neutralnością, chaosem i świeckością wielkich miast. Mieszkając w kaszubsko-gdańskiej Matarni, żyję w uświęconym kosmosie, przestrzeni otwartej na doświadczenie *sacrum*.<sup>2</sup>

„Centrum wszechświata” jest więc dla Wojciecha Wencła jego rodzinna Matarnia, peryferyjna dzielnica Gdańska, niegdyś mała wioska na granicy Kaszub i poddanego wpływom niemieckim miasta. Przed Wenclem uwiecznił ją w powieści *Szczurzyca* Günter Grass, tutaj właśnie umieszczając sceny sto siódmych urodzin babki Anny Koljaczek. Jednak autor *Ziemi Świętej* uczynił z Matarni niemal główną bohaterkę swojej twórczości. Wczytując się uważnie w jego wiersze (a także liczne autokomentarze, rozsiane w esejach), jesteśmy w stanie naszkicować mapę, na której znajdują się punkty orientacyjne wyznaczające bieg życia bohaterów<sup>3</sup>. Jest więc dom przy ulicy Jesiennej<sup>4</sup>, z „widokiem na parafię”, gdzie poeta mieszka wraz z żoną Katarzyną i synami – Krzysztofem i Marcinem (wszyscy pojawiają się w wierszach). Tuż przy domu znajduje się „pochyły ogród”<sup>5</sup> opisywany w jednym z utworów. W ogrodzie tym rosły niegdyś „trzy wysokie lipy”, nad których ścięciem ubolewa podmiot liryczny

<sup>2</sup> PA, s. 95. Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996.

<sup>3</sup> Do pracy załączam mapę sporządzoną, na moją prośbę, przez samego poetę (rys. 1); nadesłaną pocztą elektroniczną 4 maja 2005 r.

<sup>4</sup> Informacje topograficzne, a także szczegóły dotyczące mieszkańców Matarni, zawdzięczam kilku wizytom u autora *Ziemi Świętej* oraz jego objaśnieniom.

<sup>5</sup> Zob. W. Wencel, *Pochyły ogród*, w: ZS, s. 8.





pieśni trzeciej poematu *Imago mundi*, zatytułowanej *Dom*<sup>6</sup>. Sam poemat zresztą w pierwotnym założeniu autora miał być pochwałą religijności naturalnej, podobnej do tej, jaka występuje u Eliadego. Miał „objąć podstawowe doświadczenie duchowe człowieka: zakorzenienie w rodzinnej okolicy, i to, jak wpływa ono na postrzeganie świata”<sup>7</sup>. Dopiero później zrodziły się pieśni dotyczące „grzechu, wygnania, melancholii i ocalenia przez żywe Słowo”<sup>8</sup>.

Z domem Wencłów sąsiaduje dom państwa Wejherów – sąsiadka Regina Augustyn z d. Wejher<sup>9</sup> została także sportretowana w pieśni trzeciej:

niżej pani Regina w fioletowym swetrze  
maleńka jak kobieta na obrazie Ingesa<sup>10</sup>  
pospiesznie zgania kury na sprawdzone miejsce  
odmawiając modlitwę żywych: *Od powietrza  
ognia głodu i wojny zachowaj nas Panie*<sup>11</sup>.

Równie ważnym jak dom punktem na mapie jest kościół. „Krużgankami wieczności jest dla mnie parafialny kościół świętego Walentego w Gdańsku-Matarni, w którym od chwili chrztu praktykuję wiarę” – wyznaje Wencel<sup>12</sup>. W salce przy tej właśnie świątyni poeta uczestniczy od jesieni 2004 roku w spotkaniach Drogi Neokatechumenalnej, tu również po raz pierwszy odczytywał w całości swój poemat *Imago mundi*<sup>13</sup>.

Sam kościół jest dość oryginalny. Na jego krzywej wieży<sup>14</sup>, dzwonnicy w postaci przedłużonego muru, uwiły sobie gniazdo bociany (ten fakt również został odnotowany w wierszach<sup>15</sup>). Ta pocysterska, XIV-wieczna świątynia nosiła niegdyś imię świętego Maternusa (stąd nazwa „Mattern”, czyli Matarnia). Cześć dla świętego Walentego wzrosła w Matarni w XVIII wieku. „Jego obraz – obecnie przechowywany

---

<sup>6</sup> IM, s. 15.

<sup>7</sup> *Poddać się Wiatrowi...*

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Por. IM, s. 57.

<sup>10</sup> Chodzi o obraz *Kasyno Rafaela w Rzymie*, opisywany także w wierszu *Plótno*.

<sup>11</sup> IM, s. 17. Zob. także fragment wiersza tytułowego z *Ziemi Świętej* (s. 43): „przez podwórze z dziećmi szła pani Regina”.

<sup>12</sup> Tenże, *Miedzy Kaszubami a Warszawą*, „Więź” 2003, nr 3, s. 65.

<sup>13</sup> Por. *Poddać się Wiatrowi...* O Drodze Neokatechumenalnej opowiada pieśń dziesiąta poematu, zatytułowana *Kołysanka*.

<sup>14</sup> Por. Tenże, *Biała magia*, „Topos” 2003, nr 1-3, s. 164.

<sup>15</sup> Por. ZS, s. 6, 48.

na plebanii – przez pewien czas czczony był nawet jako łaskawy” – pisze poeta<sup>16</sup>.

Tuż za kościołem znajduje się cmentarz, gdzie pochowany jest ojciec poety – Bronisław Wencel i brat artysty - Mirosław<sup>17</sup>, który utopił się w stawie niedaleko cegielni w 1968 roku (miał wtedy 11 lat). O tym zdarzeniu mówi fragment pieśni *Wzgórze*:

kaczka leci nad stawem w którym mój brat Mirek  
utonął zanim ja się w czepku urodziłem  
przyszedł tu późną wiosną w nowych kąpielówkach  
i chociaż umiał pływać nabrał wody w usta  
dziś leży razem z ojcem na szczycie cmentarza  
stary kret spod cegielni świat im opowiada<sup>18</sup>.

Na cmentarnych nagrobkach znajdziemy także nazwiska osób sportretowanych w cyklu epitafiów zamieszczonych w *Ziemi Świętej*<sup>19</sup>. Jest wśród nich m.in. Max Roemer, przedwojenny zarządca majątku Matarnia, przedstawiony w *Epitafium dla Maxa Roemera* oraz w trzeciej pieśni poematu *Imago mundi*<sup>20</sup>. Po Roemerach został w Matarni secesyjny dwór, w którym mieści się obecnie ośrodek Monaru i kilka budynków dla robotników rolnych<sup>21</sup>.

Na cmentarzu leży też Adaś Kaszubowski, jednak napis na jego grobie nie brzmi: „śpij aniołku” jak w *Epitafium dla Adasia Kaszubowskiego*<sup>22</sup>, lecz: „Zginął śmiercią tragi” (sic!). Ten mały szczegół pokazuje, że mimo dużej dozy realizmu występującej w wierszach gdańskiego twórcy, jest tam również miejsce na swoistą apokryficzność. Tak chyba należy odczytywać Wencelowe epitafia, gdzie obok faktów historycznych pojawiają się domysły, spekulacje, a czasem zupełnie swobodne wyobrażenia. Żartobliwym, autoironicznym komentarzem opatruje to zresztą sam autor, który w *Epitafium dla Augustyna Makurata* pisze:

chętnie bym coś zmyślił o jego rodzicach

<sup>16</sup> Tenże, *Matternbuch*, „Nowe Państwo” 2001, nr 35.

<sup>17</sup> Por. IM, s. 12.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> ZS, s. 28-41.

<sup>20</sup> „(...) domowe epopeje: o zarządcy Maxie/ który choć sam był Niemcem i ewangelikiem/ bronił smukłej kapliczki przed czarnym oddziałem/ grożąc śmiercią każdemu kto się do niej zbliży. Więcej informacji na temat Maxa Roemera w: W. Wencel, *Kaszubska droga*, „Rzeczpospolita – Magazyn”, 22.03.2002.

<sup>21</sup> Zob. *Kaszubska droga*...

<sup>22</sup> ZS, s. 40-41.

na przykład że mieli przed wojną gorzelnię  
lecz znając księgową pasję Augustyna  
ściągałby mnie zaraz z dawnym dokumentem<sup>23</sup>.

Tuż przy cmentarzu znajduje się Zichuria, niby-dzielnica Matarni, a właściwie jeden stary, zniszczony dom. Znajdował się w nim kiedyś sklep, w którym sprzedawano m.in. cykorię (stąd nazwa). Obok domu rosną lipy:

i tak trwa od stuleci obcowanie zmarłych  
pod ołowianym niebem w cmentarnej Matarni  
i toczy się od wieków obcowanie żywych  
świadkują im cierpliwie zichuryjskie lipy<sup>24</sup>.

Lipy to również pozostałość po cystersach:

Oliwscy zakonnicy zdążyli też obsadzić Matarnię lipami, które dziś są już bardzo stare. Część z nich wycięto, część przewrócił wiatr, ale przy kościele, na cmentarzu i wzdłuż niektórych odcinków drogi nadal czuje się w porze kwitnienia charakterystyczny słodki zapach<sup>25</sup>.

W okolicy kościoła i cmentarza usytuowane są także trzy „panny” z wiersza *Przed Pasterką*:

pierwsza panna to kapliczka<sup>26</sup> z kruchych cegieł  
mróz różowi jej ramiona od stuleci  
błady świt obszywa kaptur drobnym ścięciem  
odsłaniając twarz najświętszej rodzicielki

druga panna która czeka w nocnej ciszy  
to kostnica dźwigająca łańcuch śmierci  
równie ładna chociaż cięższa od kapliczki  
nic dziwnego że kochają ją poeci

nad organistówką gwiazdy się kołyszą  
to jest trzecia – nie ostatnia – panna można

---

<sup>23</sup> ZS, s. 37.

<sup>24</sup> IM, s. 13.

<sup>25</sup> Tenże, *Matternbuch...*

<sup>26</sup> Kapliczka z wiersza \*\*\* (*Z domu do kaplicy a potem na cmentarz...*), omawianego w rozdziale 2.3.1.

ciągle śpiewa swą kantatę liturgiczną  
choć nie żyje już jej strażnik: stary Rąbca<sup>27</sup>.

Gwoli ścisłości powiedzieć trzeba, że trzecia z panien – organistówka – została zburzona w 2003 roku. Rodzina zmarłego organisty wykupiła to miejsce i powstał dom wzorowany na organistówce. Tak oto jeden z istotnych punktów na mapie centrum Wencłowego świata zmienił swoje oblicze. Zachowana została natomiast „brukowana »kocimi łbami« droga do cegielni i zaułek między kościelnym wzgórzem a organistówką, w którym lubi kołysać się zachodzące słońce. Gdy byłem kilkuletnim chłopcem, zbierałem tu monety wypłukiwane przez deszcz. Były wśród nich srebrne grosze z popiersiem cesarza Wilhelma, niemieckie monety z obu wojen światowych, gdańskie fenigi i międzywojenne złotówki<sup>28</sup> – pisze poeta.

Droga do cegielni przechodzi koło domu poety i kościoła. Na jej drugim krańcu znajdował się niegdyś „Anstalt”<sup>29</sup> – dwa ceglane budynki zakładu, którego przeznaczenia nikt już w okolicy nie pamięta. „Anstalt” został zburzony ok. 2000 r., a w jego okolicy wybudowano wiadukt. Lipy rosnące przy drodze wycięto, żeby zrobić miejsce dla obwodnicy. Podobny los spotkał pojedynczy ceglany budynek zwany „Vogelsang” (prawdopodobnie dlatego, że w pobliżu głośno śpiewały ptaki)<sup>30</sup>. Miejsca te poeta zdążył jeszcze opisać w wierszu *Vogelsang*<sup>31</sup> z *Ody na dzień św. Cecylii* (tomu z 1997 roku), jakby przeczuwając, że wkrótce ulegną zniszczeniu. W utworze tym, opatrzonym mottem z *Burnt Norton* Thomasa Stearnsa Eliota<sup>32</sup>, mówiącym o przenikaniu się czasów, odnajdziemy charakterystyczne dla poezji Wencła odkrywanie śladów przeszłości:

Szukaj lecz czy znajdziesz ślad po dawnej drodze  
która prowadziła duktem kamienistym

<sup>27</sup> W. Wencel, *Przed Pasterką*, „Frona” 2003, nr 31, s. 219.

<sup>28</sup> Tenże, *Centrum Matarnia*, „Almanach Prowincjonalny” 2005, nr 1, s. 81.

<sup>29</sup> Etymologia nazwy niejasna. W eseju *Matternbuch* poeta wywodzi ją od znajdującego się w pobliżu przystanku autobusowego, zaś w *Kaszubskiej drodze* pisze, że była to nazwa zakładu.

<sup>30</sup> Por. *Kaszubska droga*...

<sup>31</sup> ODC, s. 26-27. Choć wiersz nosi tytuł *Vogelsang*, sam poeta zdradził autorowi niniejszej pracy, że w rzeczywistości opisuje w nim Anstalt, a nazwa „Vogelsang” po prostu „lepiej brzmiała”... Obraz rozbiórki Vogelsangu (?) zawarł Wencel w wierszu *Male Betlejem* (ZS, s. 20-21): „dzisiaj rano przestał istnieć Vogelsang/ miejski żuk wywoził gruz z pustego placu/ na którym wciąż rosły drzewka owocowe/ i krzyż – spójnik między szczęściem a rozpaczą”. Wydaje się, że znowu chodzi tu o Anstalt, bo tam właśnie znajduje się krzyż.

<sup>32</sup> „Czas teraźniejszy i czas, który minął/ Oba obecne są chyba w przyszłości/ A przyszłość jest zawarta w czasie/ przeszłym”. W wersji tego wiersza zamieszczonej w WZ (s. 69-70) poeta cytuje Eliota w oryginale.

do lasu a teraz kończy się w ogrodzie  
przy studni – uważaj: próchniejące lipy  
dają jej świadectwo (tak jak cień nam sprzyja  
w starciu z nieistnieniem) rzecz o rzeczy świadczy<sup>33</sup>.

Jednocześnie po raz kolejny znajdujemy tu wyraz wiary, że przeszłość nie odeszła raz na zawsze:

nie przestaje istnieć to co się zdarzyło  
patrz na nas ptaki<sup>34</sup> z pokruszonych drzew  
straże tego miejsca które naszą przyszłość  
zatrzymuje w biegu i odwraca wstecz<sup>35</sup>.

Symbolem przeszłości, której śladów ciągle się poszukuje, jest w poezji Wencła cegielnia. Znajdowała się ona u podnóża „wreczniakowego”<sup>36</sup> wzgórza. Temu magicznemu miejscu poeta poświęca jedną z pieśni poematu *Imago mundi*<sup>37</sup>:

Szukaliśmy cegielni ale jej nie było  
może zarosła zielskiem przykryła się ziemią (...)  
i teraz tam pod spodem pracują ceglarze  
i święci garnki lepią z naszych wyobrażeń<sup>38</sup>.

W eseju *Kaszubska droga* Wencel pisze, że cegielnie przez długie lata tworzyły specyfikę tej ziemi. Ostatnią z nich zamknięto w 2001 roku w Bysewie. Ślady jednak pozostały:

Trzeba mieć szczęście, żeby przy rozbiorce dawnych zabudowań natknąć się na cegłę z odcisniętym napisem „Mattern”. Okazji do takich odkryć będzie jednak coraz więcej, bowiem w Matarni ubywa starych domów; ze wszystkich stron osaczają ją nowe osiedla, ruchliwe szosy i hipermarkety<sup>39</sup>.

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 26.

<sup>34</sup> Aluzja do nazwy „Vogelsang” (niem. ‘śpiew ptaków’).

<sup>35</sup> ODC, s. 27.

<sup>36</sup> Określenie pochodzi od „wreczniaka”, prawdopodobnie regionalnej nazwy bliżej niezidentyfikowanego chwastu, z żółtymi kulkami, które rozcierane w palcach wydają przyjemny zapach. Por. W. Wencel, *Matternbuch*...

<sup>37</sup> Tenże, *Imago mundi. Pieśń druga: Wzgórze...*, s. 11-13.

<sup>38</sup> IM, s. 11.

<sup>39</sup> W. Wencel, *Matternbuch*...

## 2. 1. 2. Podróże i pielgrzymki. Kręgi przynależności do przestrzeni sakralnej

Zacytowany tu fragment eseju *Matternbuch* ukazuje, że Matarnia jest obecnie nie tylko pograniczem kulturowym, ale także – cywilizacyjnym. Jej najstarsza część stanowi enklawę – tuż za obwodnicą zaczyna się zupełnie inny świat. Bohater wierszy zmuszony jest czasem przekraczać tę granicę, czyni to jednak niechętnie. Dobrze obrazuje to wyprawa po choinkę do hipermarketu z utworu *Małe Betlejem* (ZS, s. 20-21). W rzeczywistości ów „wielki sklep” znajduje się nie dalej niż kilkaset metrów od domu poety, tymczasem w wierszu droga do niego urasta do rangi „podróży”.

Bohater czuje się obco w świecie „za obwodnicą”<sup>40</sup>, chyba że mamy do czynienia z podróżą do miejsc w jakiś sposób powiązanych z Matarnią albo na tyle ważnych dla życia duchowego bohatera, że stanowią jakby „wyspy” przestrzeni sakralnej w „amorficznym” świecie. Podróż taka staje się wówczas pielgrzymką. W tekście *Między Kaszubami a Warszawą*, będącym odpowiedzią na ankietę „Więzi” o źródłach chrześcijańskiej duchowości<sup>41</sup>, poeta wskazał miejsca, do których pielgrzymuje, poszukując duchowego odrodzenia. Na pierwszym miejscu wymienił Częstochowę jako „sanktuarium życia zbiorowego na wszystkich możliwych poziomach: od narodu po rodzinę”, potem jednak przeszedł do miejsc nieco mniej znanych, a ważnych z punktu widzenia osobistego. To wyznanie jest dla nas o tyle istotne, że ilustrują je cytaty z konkretnych wierszy poety, ukazując tym samym związki między jego twórczością a biografią. I tak np. ustęp o religijnym zwrocie w życiu poety, który dokonał się w kościele Świętej Trójcy w Kościerzynie na Kaszubach, opatrzone jest fragmentem wiersza *Tarcza z Ody na dzień św. Cecylii*<sup>42</sup>. Część poematu *Ave Maria*, zatytułowana *Anima mundi*<sup>43</sup>, poświęcona jest – według objaśnień poety – kościołowi świętego Kazimierza w Kartuzach. W innym fragmencie tego poematu, *Porta lucis*<sup>44</sup>, mowa jest z kolei o pielgrzymowaniu do Sianowa – siedziby Królowej Kaszub. Poeta wspomina też o sanktuarium Matki Bożej Brzemiennej w Matemblewie,

---

<sup>40</sup> Piszę o tym szerzej w rozdziale 3. 2.

<sup>41</sup> Redaktorzy „Więzi” poprosili Autorów o refleksję: „dokąd się udają w celu duchowego odrodzenia, uzdrowienia czy pogłębienia. Dlaczego właśnie tam? »Dokąd« - o które pytamy – to może być miejsce, ale również: człowiek, wspólnota, lektura duchowa czy wydarzenie”. *Szukając źródeł* (5), „Więź” 2003, nr 3, s. 58.

<sup>42</sup> ODC, s. 44-45.

<sup>43</sup> ZS, s. 15-16.

<sup>44</sup> ZS, s. 11-12.

zbudowanym w lesie dla upamiętnienia cudu, o którym opowiada wiersz zatytułowany właśnie *W Matemblewie*<sup>45</sup>.

Widzimy więc, że w szerszym sensie świętą przestrzenią są także inne miejsca niż Matarnia, zwłaszcza kościoły ziemi kaszubskiej, które poeta wiąże z rodzinną tradycją<sup>46</sup>. Oddalając się od centrum, jakim jest Matarnia, możemy wyznaczyć kręgi oddziaływania sfery sacrum (rys. 2). Pierwszy krąg to przede wszystkim Kaszuby i okolice Gdańska, gdzie miejsc świętych dla podmiotu lirycznego tych wierszy jest najwięcej. Ale poeta znajduje takie miejsca np. także w Warszawie, o czym również nadmienia we wspomnianej ankiecie, cytując własny wiersz *Elegia*<sup>47</sup>, w którym pojawia się warszawski kościół Zbawiciela.



Rys. 2. Kręgi przynależności do przestrzeni sakralnej w poezji Wojciecha Wencel. U góry „amorficzna” Gotlandia – przeciwieństwo Arkadii

Ze względów biograficznych istotny wydaje się fakt, że poeta przez długi czas dojeżdżał pociągiem z Gdańska do pracy w Warszawie<sup>48</sup>. Dlatego przestrzeń dzieląca te miasta wydaje się w pewnym stopniu oswojona, wypełniona osobistym

<sup>45</sup> ODC, s. 16-17.

<sup>46</sup> Zob. W. Wencel, *Między Kaszubami a Warszawą...* Por. Tenże, *Kaszubska droga...*; Tenże, *Siła liturgii* (ZK, s. 51-63).

<sup>47</sup> ZS, s. 26-27.

<sup>48</sup> Wencel pracował tam jako redaktor tygodnika „Nowe Państwo” i był członkiem Rady Programowej TVP S.A. Por. *Wojciech Wencel, w: Noty o autorach, „Frona” 2002, nr 27-28.*

doświadczeniem duchowym, i znajduje się w kolejnym kręgu sacrum. Potwierdza to zacytowany przez artystę fragment poematu *Ave Maria*:

ostatnie błyski lamp ruchoma przestrzeń  
pęd powietrza w oknie pociągu z Warszawy  
do Gdańska – za polami wątle wieże świątyń  
dziesiątki światełek w wiejskich prezbiteriach  
nieziemski krwiobieg<sup>49</sup>.

„Istotne miejsca na mojej prywatnej mapie polskiego chrześcijaństwa zajmują (...) niezliczone kościoły i kaplice, oglądane z okien pędzącego pociągu. To nic, że nigdy w nich nie byłem. Ważne, że stale obecny jest w nich Chrystus, który – przenoszony w sercach wiernych – nasycza tę ziemię nowym życiem” – komentuje Wencel<sup>50</sup>.

Odległość nie jest więc jedynym kryterium przynależności do świętej przestrzeni. Znajdujący się w Matarni hipermarket będzie z pewnością na metaforycznej „mapie” sacrum punktem bardziej oddalonym od centrum niż podwarszawski kościółek. Jest bowiem wdzierającym się w życie bohatera elementem owego „amorficznego” świata, o którym pisał Eliade. Na przeciwnym wobec Matarni (rozumianej jako Arkadia) biegunie znajdzie się w poemacie *Imago mundi* Gotlandia, kraina pozornego szczęścia, w której jednak życie duchowe znajduje się w zaniku<sup>51</sup>. W tym samym jednak poemacie mamy do czynienia z podróżą do jeszcze innej, ważnej krainy, tym razem duchowo spokrewnionej z Matarnią. Nic więc dziwnego, że podróż do niej staje się „pielgrzymką”:

po co nam ta pielgrzymka do starego kraju  
w którym gorzko smakują nawet winogrona  
i szósty zmysł tak czule wiąże go z Matarnią  
jak ogrodnik latorośl o ciężkich owocach  
z krzewem winnym (...) <sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> ZS, s. 17.

<sup>50</sup> W. Wencel, *Między Kaszubami a Warszawą...*, s. 66.

<sup>51</sup> Por. A. Nowaczewski, *Ból w prawym kolanie. O „Imago mundi” Wojciecha Wencła*. „Frona” 2006, nr 40, s. 230-241. O Gotlandii piszę szerzej w rozdziale 3. 2.

<sup>52</sup> IM, s. 39.



Zacytowany tutaj fragment pieśni *Podróż* opowiada o Morawach, które podmiot liryczny nazywa w tekście swoją „drugą ojczyzną”<sup>53</sup>. Co ciekawe, z Matarnią łączy je przede wszystkim doświadczenie cierpienia, zawarte w historiach jej mieszkańców. „Ziemia jak żywa księga hiobowych pacierzy” – pisze Wencel o tej drugiej ojczyźnie. Można powiedzieć, że *Podróż* jest morawskim odpowiednikiem cyklu epitafiów z *Ziemi Świętej*, tyle że skondensowanym, bo w jednej pieśni poeta zawarł kilka anegdot biograficznych<sup>54</sup>. Wśród nich najważniejsze wydaje się odwołanie do postaci Jana Zahradníčka<sup>55</sup> – wybitnego czeskiego poety, który oprócz dziewięcioletniego uwięzienia przez komunistów za propagowanie w twórczości „najbardziej reakcyjnych poglądów Watykanu”, przeżył też osobistą tragedię – śmierć dwóch córek w wyniku zatrucia grzybami. Zahradníček jest jednym z ulubionych twórców Wencla<sup>56</sup> – pokrewieństwo duchowe między poetami ukazane zostało w *Podróży* przez opis innej niż Matarnia przestrzeni sakralnej, „Ziemi Świętej” Jana Zahradníčka:

básníku byłem w twoim sadzie w Uhřínově  
z ławki widziałem lasek w którym twoje dzieci  
zbierały czarne grzyby i czułem się jakbym  
mył twoje sztywne ciało nacierał olejem  
przyszywał do koszuli urwane guziki<sup>57</sup>.

Podmiot liryczny przez samą obecność w miejscu związanym ze zmarłym poetą odprawia mu symboliczny pogrzeb, czy może raczej przygotowuje jego ciało do pogrzebu. Tak bowiem chyba należy rozumieć przywołane tu czynności: mycie ciała umarłego, nacieranie olejami. Jak podaje Pseudo-Dionizy, chrześcijańskie namaszczenie zmarłego oznaczało, że potykał się on w bojach i został uznany za doskonałego<sup>58</sup>. Nie jest istotne, kiedy zmarł Zahradníček, bo mamy tu do czynienia z przejściem do czasu świętego. Dzięki liturgii, modlitwie, wierze w obcowanie świętych, znajdujemy się w obrębie „wiecznego teraz”.

---

<sup>53</sup> IM, s. 41.

<sup>54</sup> Większość z nich została oparta na opowieściach czeskiego poety Miloša Doležala – przekazanych ustnie bądź też zawartych w tomie: M. Doležal, *Gmina*, przeł. Jerzy Kędzierski, Wołowiec 2004.

<sup>55</sup> Tamże.

<sup>56</sup> Por. np. W. Wencel, *Eliot i Zahradníček*, „Nowe Państwo” 2005, nr 2. Zob. też: Tenże, [głos w ankiecie *Balsamiczna biblioteka*], „Frona” 2004, nr 34, s. 87.

<sup>57</sup> IM, s. 41.

<sup>58</sup> Por. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*

## 2. 2. „Wschody i zachody wpisane w kołowrót”. Czas w świętej przestrzeni

### 2. 2. 1. „Czas symbolicznie się otwiera”. Cykl roku liturgicznego

Wojciech Wencel w jednej ze swych programowych wypowiedzi postawił przed poezją zadanie „ilustracji harmonijnej budowy świata”<sup>59</sup>. Odzwierciedleniu owej harmonii służyć ma m.in. wypowiedź rytmiczna, wysoce skonwencjonalizowana: „Poezja to sztuka pisania o świecie według ustalonych norm literackich. Nie wyobrażam sobie własnych wierszy jako tekstów pozbawionych rymu, rytmu i sylabicznej ekwiwalencji poszczególnych wersów”<sup>60</sup>. Taka strategia poetycka wypływa z przekonania, że prawa, które kierują światem, „opierają się w istocie na wiecznej i harmonijnej powtarzalności”<sup>61</sup>:

to co raz było doprawdy nie minie  
ale powrotem wiecznym się staje

– pisze autor w tytułowym utworze z *Ody na dzień św. Cecylii* (ODC, s. 46). W wierszu tym ów „powrót” dokonuje się dzięki dziełu muzycznemu (*Hail! Bright Cecilia* Henry Purcella). Paradoksalnie – sięgnięcie do przeszłości ożywia przestrzeń:

wieża kościoła ze snu chce się zbudzić  
i oto wznosi ją łaska istnienia  
wracają w pył obrócone marmury  
ściany i krzyże witraże i Księga (...)

wosk cyzeluje kaskady obrusów  
ławki wracają na dawne swe miejsce  
słysząc już głośne dudnienie po bruku  
wzdychają krypty tężęją kobierce

<sup>59</sup> W. Wencel, *To jest klasycyzm*, „Topos” 1995, nr 4.

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Tamże.

Dzieje są w twórczości Wojciecha Wencła widziane jako cykl, dzielący się na rozmaite mniejsze części. Największą wyrazistością będzie się tu odznaczać cykl roczny. Można to dostrzec, wczytując się chociażby w same tylko tytuły tekstów z różnych tomików<sup>62</sup>. W *Wierszach* będą to utwory: *Zwardoń – pierwszy stycznia*, *Wiosna 39*, *Jesień Europy*<sup>63</sup>, *Jesień w piśmie*, *Listopad*; w *Odzie na dzień św. Cecylii*: *Wigilia*, *Boże Narodzenie 1994*, *Somonino – czwarty stycznia*, *W zimie*, *Koniec marca*, *Boże Ciało*, *Oda na dzień św. Cecylii*; w *Odzie chorej duszy*: \*\*\* (*Czy na darmo jesień...*), *Ps 51 (50): styczeń 1997*, *Elegia wielkopostna*; w *Ziemi Świętej*: *Nowy Rok*, *Małe Betlejem*, *Trzej Królowie*, *Popielec*; wśród liryków rozproszonych wymienić należy: *Schyłek grudnia w martwym państwie* i *Elegię noworoczną*. Małgorzata Czermińska, omawiając drugi tom Wencła, słusznie zauważyła jednak, że „kolisty rytm roku dominuje [tu] nad liniowym upływem chronologicznym przede wszystkim dlatego, że w *Odzie na dzień św. Cecylii* rządzi czas sakralny, wyznaczany liturgicznym rytmem roku kościelnego”<sup>64</sup>. Podobnie (choć w sposób nieco mniej wyrazisty) dzieje się zresztą we wszystkich pozostałych zbiorach poety: kolejność świąt i pór roku zostaje zachowana w obrębie tomiku, ale nie są to święta i pory jednego roku – autorka artykułu zwraca uwagę, że mogą je dzielić nawet trzy stulecia!<sup>65</sup> Rok ze zbiorów poezji Wencła moglibyśmy więc określić jako „rok ponad czasem”. Wiąże się to ze specyficznym dla tej twórczości przekonaniem o „fizycznym” wręcz trwaniu przeszłości:

a kiedy z ludźmi wspomnienie już przeszło  
czas się piętrami układał w powietrzu  
jak warstwy ziemi (...)

zdarzenie przysło lecz tuż przy kościele  
Bożego Ciała ukrywa się w drzewach  
spętanych czasem

będziecie żyli w gorzkich odbiciach

<sup>62</sup> Nasuwa się jeszcze jeden wniosek z tej analizy: najsilniej eksponowaną przez Wencła porą roku jest zima, co zresztą potwierdza lektura samych wierszy. Symbolika zimy w twórczości gdańskiego poety to jednak temat godny oddzielnego opracowania. Por. M. Czermińska, *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2, s. 162-168; A. Legeżyńska, *Forma i ból*, w tejże: *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 231. Zob. też: W. Wencel, *Pejzaże Północy* (PA, s. 81-87).

<sup>63</sup> W, s. 26. Nazwa pory roku występuje tu oczywiście w znaczeniu metaforycznym, niemniej jednak umieszczenie tego wiersza obok utworu *Jesień w piśmie* każe z jednej strony wpisać go w cykl roczny, z drugiej zaś – w cykl dziejów.

<sup>64</sup> M. Czermińska, *dz. cyt.*, s. 164-165.

<sup>65</sup> Tamże, s. 164.

w powtarzalności stanów i w gwarnych  
ulic pogłosie

*Głosy*, (W, s. 12-13)

Przeszłość nie została więc zamknięta przed człowiekiem raz na zawsze.  
Przeciwnie:

czas symbolicznie się otwiera  
by trwać bez końca

– czytamy w *Wigilii* (ODC, s. 8). Właśnie uroczystości kościelne są takimi punktami „na mapie dwunastu wiodących miesięcy” (określenie z wiersza *Wstęp*), które – paradoksalnie – pozwalają odejść od porządku temporalnego. Mówi o tym poeta w eseju *Niebo nad stajenką* z książki *Przepis na arcydzieło*:

Dzięki adwentowym i bożonarodzeniowym rytuałom człowiek religijny potrafi – jak pisze Eliade – „przechodzić” od zwykłego trwania w czasie do czasu świętego. Okres Bożego Narodzenia polega więc na zerwaniu temporalnej ciągłości, jest początkiem powtarzającego się co roku misterium zbawienia i bardziej należy do „wiecznego teraz” świętego Augustyna niż do szarej codzienności<sup>66</sup>.

Oprócz cyklu rocznego sporadycznie pojawia się w poezji Wencla cykl miesiąca czy tygodnia (też w związku z liturgią: *Pierwszy piątek*, *Niedziela w Matemblewie*), istotniejsze jednak wydają się obecne w tej poezji różne pory dnia, co również znajduje swoje odzwierciedlenie w kilku tytułach: *Jutrznia*, *Południe*, *Wieczór w St. Gallen*, *Wieczór*. Rzeczywiście, „wschody i zachody” są „wpisane w kołowrót” tej poezji. Szczególnie często pojawia się pora wieczorna, zmierzch, zwłaszcza w dwóch pierwszych tomach. Czasem jest ona tylko wspomniana (*Płótno*<sup>67</sup>, *Elegia dla Maćka Gwoźdźia*<sup>68</sup>, *Jesień w piśmie*<sup>69</sup>, *Ziemia Święta*<sup>70</sup>, *Computerland*<sup>71</sup>, *Do końca*<sup>72</sup>), innym

---

<sup>66</sup> PA, s. 18.

<sup>67</sup> W, s. 21.

<sup>68</sup> W, s. 25.

<sup>69</sup> W, s. 27.

<sup>70</sup> ZS, s. 43-45.

<sup>71</sup> „Lampa” 2004, nr 4-5, s. 56.

<sup>72</sup> „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 51.

razem po prostu buduje nastrój (*Wiosna* 39<sup>73</sup>, *Marmur*<sup>74</sup>, *W Matarni*<sup>75</sup>, *Bexhöveder Hof*<sup>76</sup>, *Elegia*<sup>77</sup>), bywa też symbolem duchowej ciemności (\*\*\* (*Dokąd mnie wiedziesz...*)<sup>78</sup>, *Pole krwi*<sup>79</sup>, *Nunc dimittis*<sup>80</sup>, fragment *Quare tristis es, anima mea?*<sup>81</sup> z poematu *Ave Maria, Srebrzysko (II)*<sup>82</sup>) i synonimem śmierci (*Hölderlin*<sup>83</sup>, *Pieśń dziewiąta: Podróż*<sup>84</sup>). Z kolei w utworze *Małe Betlejem*<sup>85</sup> niebo ciemnieje, tworząc kontrast dla „betlejemskiego światła” bijącego z małżeńskiej sypialni. Można jednak spotkać u Wencła wiersze, w których wieczór staje się jednym z najważniejszych, lub najważniejszym, tematem. Należą tu: *Dzwony nad Matarnią*<sup>86</sup>, *Praga*<sup>87</sup> *Podróż*<sup>88</sup>, *Wieczór*<sup>89</sup>, *Elegia dla J. B.*<sup>90</sup>, *Równowaga*<sup>91</sup>, fragment *Regina Coeli*<sup>92</sup> z poematu *Ave Maria i Srebrzysko*<sup>93</sup>. Niektóre wiersze z tej grupy będą nas interesować szczególnie.

## 2. 2. 2. List zaszyty w przestrzeń

Przenieśmy się więc do centrum Wencłowego świata, owej przestrzeni świętej, która według słów Eliadego jest „brzemienna w znaczenia”. Jak już powiedzieliśmy, jednym z najważniejszych punktów na mapie tego centrum jest parafialny kościół, miejsce w sakralne niejako podwójnie – przez funkcję, którą spełnia, i przez przynależność do świętej przestrzeni podmiotu lirycznego. Nic więc dziwnego, że

---

<sup>73</sup> W, s. 10.

<sup>74</sup> W, s. 24.

<sup>75</sup> ODC, s. 15.

<sup>76</sup> ODC, s. 38.

<sup>77</sup> ZS, s. 26-27.

<sup>78</sup> OCD, s. 7.

<sup>79</sup> OCD, s. 12.

<sup>80</sup> OCD, s. 27.

<sup>81</sup> ZS, s. 13.

<sup>82</sup> „Lampa” 2004, nr 4-5, s. 57.

<sup>83</sup> W, s. 22.

<sup>84</sup> IM, s. 40.

<sup>85</sup> ZS, s. 20-21.

<sup>86</sup> W, s. 30.

<sup>87</sup> ODC, s. 12.

<sup>88</sup> ODC, s. 14.

<sup>89</sup> ODC, s. 34.

<sup>90</sup> ODC, s. 37.

<sup>91</sup> ODC, s. 40.

<sup>92</sup> ZS, s. 16-17.

<sup>93</sup> „Arcana” 2003, nr 6, s. 126.

również zjawiska przyrody obserwowane w sąsiedztwie kościoła ulegają sakralizacji i opisywane są jak misterium:

Gorzkie słońce skrywa się za mur kościoła  
nad ceglana wieżą już gęstnieje karmin  
ciepły blask zalega na surowych polach  
biednej ziemi niebo powierza swe barwy

w drzewnych kolumnadach słychać dźwięk potyczki  
pną się łuki walcząc z potężnym ciężarem  
zaraz runą stropy by zakryć nas wszystkich  
mrokiem i szemrzącym w jego gruzach wiatrem

co przed chwilą było ci ofiarowane  
o ziemio – purpura z domieszką fioletu  
uśnie pod powłoką z ciemności aż ranek  
bez żalu to zwróci spragnionemu niebu

wschody i zachody wpisane w kołowrót  
który się przetacza z nieustannym blichtrzem  
wszechświat romansuje ze światem dość dziwnie:  
jak para wciąż sobie śląc ten sam list

*Wieczór* (ODC, s. 34)

Wydawałoby się, że trudno w sztuce o temat bardziej banalny niż zachód słońca, a przecież już pierwszy wers tego wiersza sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z takim właśnie obrazem. Gdyby zatrzymać się na powierzchni, rzeczywiście dostrzeżemy jedynie „blichtr”. Czy jednak tylko o ten obraz chodzi? Czy tekst jest zwykłym lirykiem pejzażowym? Stefan Chwin, komentując wczesne utwory autora *Ody na dzień św. Cecylii*, pisał: „Słowo poezji nie ma (...) odwzorowywać przedmiotów i pejzaży, tworzy raczej symboliczną przestrzeń poznania, otwiera wyjście poza to, co widzialne i dotykalne, jest bardziej narzędziem sensu, niż budulcem przedmiotowej wizji, chociaż Wencel chce także wyrazić zmysłową urodę świata”<sup>94</sup>. *Wieczór* wydaje się potwierdzać tezę Chwina. Mamy tu do czynienia z dobrą, realistyczną obserwacją przyrody (np. słońce, które zachodzi na czerwono, rzeczywiście zwiastuje wiatr), jednak

<sup>94</sup> S. Chwin, [wstęp], w: W, s. II. Por. M. Czermińska, *op. cit.*, s. 167.

to nie wszystko. Każdemu z elementów krajobrazu została bowiem przypisana istotna rola; pejzaż, oprócz tego, że jest bodźcem wywołującym metafizyczne przeżycie, może być także odczytywany jako rodzaj tekstu, „listu” – jak mówi zakończenie. Ten „list” ślą sobie „wszechświat” ze „światem”, albo inaczej: „niebo” z „ziemią”. Kategoriom „nieba” i „ziemi” nadano – dość konwencjonalnie zresztą – podwójne znaczenie. Przestrzenne, czyli dosłowne, i symboliczne, odsyłające głównie do pojęć z religii chrześcijańskiej – decyduje o tym specyficzna, konsekwentnie zbudowana metaforyka utworu oraz kontekst innych wierszy poety. Np. w *Epitafium dla Maxa Roemera* (ZS, s. 30-31) również pojawi się „list miłosny”:

dym z komina w chmurach szuka wiadomości  
sterczy pień akacji w niewdzięcznym sąsiedztwie  
obornika – anioł niesie list miłosny  
który Pan Bóg zaszył w nieruchomą przestrzeń.

Wszystkie elementy pejzażu mają tu swoje znaczenie; świat jest „tekstem”, który ma podmiotowi coś powiedzieć o Bogu. Między ziemią a niebem pojawiają się „kolumny” w postaci komina i pnia akacji (we wcześniejszej części wiersza także rynnny). Komin mógłby obrazować ludzkie dążenia do poznania Stwórcy, a dym z komina – ich marność. Kondycja człowieka symbolizowana jest także przez obornik, oznaczający przywiązanie do ziemi, być może grzech. Z drugiej strony – obornik jest nawozem, który użyźnia glebę, zatem nawet on może zostać uświęcony dzięki łasce uosobionej przez anioła. To łaska sprawia, że człowiek może odczytywać miłość Boga z elementów przestrzeni<sup>95</sup>. „(...) we wzór się układa/ rzeczywistość – stary i ciemny drzeworyt/ który trwa przez wieki i sam się oczyszcza” – pisze poeta w wierszu *Ziemia Święta*<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Por. M. Urbanowski, „Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię...”, „Arcana” 2002, nr 3, s. 187-188. Motyw aniołów pośredniczących między niebem a ziemią, zsuwających się „do żywych mięśni”, a więc zstępujących w to, co fizyczne, odnaleźć możemy także w wierszu *Praga*.

<sup>96</sup> Cytowany fragment to nawiązanie do utworu Krzysztofa Koehlera \*\*\* (*Rzeczywistość...*), w tegoż: *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988-1998*, Warszawa 1998, s. 48.

### 2. 2. 3. Zaślubiny nieba z ziemią

W *Wieczorze* „niebo” powierza swe barwy „biednej ziemi” – wraz z opadającym ruchem słońca zniża się też, a więc przybliża do ziemi, samo niebo<sup>97</sup>. Wyrażna analogia do miłosnego związku, podkreślona przez dwa ostatnie wersy, przywodzi na myśl jeden z wierszy Jerzego Lieberta:

Jak kochankowie w oczy swoje zapatrzeni,  
Niebo chłodne ku skwarnej pochyla się ziemi,  
A ziemia w dreszczach słodkich do nieba się wtula –<sup>98</sup>.

U Wencła jednak temperatury przypisano odwrotnie: to niebo jest ciepłe i przekazuje swoje ciepło ziemi („ciepły blask zalega na surowych polach”) poprzez pocałunek. „Karmin” może być przecież kolorem ust, choć oczywiście nie tylko. Przedstawiony w wierszu „romans”, a może raczej zaślubiny, przypieczętowane są bowiem złożeniem miłosnych darów, którymi stały się barwy nieba<sup>99</sup>. „Karmin”, a jeszcze bardziej „purpura z domieszką fioletu” – to kolory nacechowane symbolicznie. Purpura stanowi kolor święty, boski i królewski. W starożytności tylko ludzie zamożni

<sup>97</sup> Podobną sytuację dostrzec możemy w *Dzwonach nad Matarnią*, gdzie „zmierzch się kładzie na koronach drzew”. Efekt „schodzenia w dół” pogłębiony tu zostaje przez obraz samolotów, które „schodzą nisko”. Ten wczesny wiersz w większym stopniu niż *Wieczór* jest impresją, ale znajdziemy tu już motywy, które utwór z *Ody na dzień św. Cecylii* rozwinie.

<sup>98</sup> J. Liebert, \*\*\* (*Jak kochankowie...*), w tegoż: *Poezje*, Warszawa 1983, s. 45. Można zauważyć wyraźne pokrewieństwo w opisach pory wieczornej i przedstawianiu relacji niebo-ziemia u Wencła i Lieberta. Oprócz analogii do miłosnego związku znajdziemy u autora *Kołysanki jodłowej* podobne opisy obniżającego się stropu nieba, walki między obiema sferami oraz symboliczne kolumny będące łącznikami pomiędzy nimi. Por. J. Liebert, *Miłość doskonała*; *Apostrofa*; *Wiersz miłosny*; *Kościół wojujący*, w tegoż: *Poezje*, s. 43-44; 48; 150. Zob. też: Tenże, *Boża noc*, w tegoż: *Poezje zebrane*, Warszawa 1972.

<sup>99</sup> W wierszu *Srebrzysko* przy opisie zachodu słońca poeta wylicza „mnożące się w oczach odcienie czerwieni/ fiolet róż purpura cegła i karmazyn”, kojarzone tym razem głównie ze śmiercią („w zaułku cmentarnym”). Słońce zostało w tym utworze spersonifikowane, posiada nawet pewne cechy boskie. Jest obserwatorem życia wszystkich bohaterów tekstu i „pieczętuje sprawy nie do załatwienia”. Podobnie dzieje się w utworze *Srebrzysko (II)*, ale tutaj z obrazem zachodzącego słońca skojarzono pola semantyczne nacechowane negatywnie. „Reflektor słońca” stanowi część „konzentrationslagru”, jakim jest dla podmiotu stary szpital psychiatryczny. Człowiek w tym wierszu staje się „Bożym igrzyskiem”: „wspólnie spoglądamy jak słońce zachodzi/ by nazajutrz bawić się nami na nowo”. W pieśni *Szpital* (IM, s. 31-33), będącej połączeniem tych dwóch wierszy, w nowej redakcji i z inną, 13-zgłoskową wersyfikacją, zostaje zachowana jedynie druga, negatywna symbolika słońca. W ten sposób poeta wyeksponował stan kryzysu i depresji, w jakiej znajduje się podmiot liryczny. Różnią się też nieznacznie (wymusza to wersyfikacja) wyliczone odcienie czerwieni: „purpura fiolet cegła wiśnia i karmazyn”. Wyliczenie odcieni barw zachodzącego słońca także w: W. Wencel, *Przyjazdy, odjazdy*, „Przedproża” 1994, s. 123.



mogli nabyć purpurę, gdyż uzyskiwano ją z bardzo rzadkich ślimaków szkarłatnych. Był to barwnik niezwykle trwały, odporny na światło, a nawet zyskujący na sile w świetle słonecznym. Stanowi on symbol życia, gdyż przypomina krew, także krew Chrystusa<sup>100</sup>. Ofiarowanie purpury „biednej ziemi” jest więc niezwykle jej dowartościowaniem, darem niezasłużonym. Trochę jak w *Kwiatach*<sup>101</sup>, późnym wierszu Zbigniewa Herberta, gdzie zachwycony podmiot, znajdujący się u schyłku życia, pyta w poczuciu niegodności: „komu te hojne dary nazbyt hojne komu” (warto zauważyć, że w tekście Herberta, opublikowanym dwa lata po wydaniu *Ody na dzień św. Cecylii*, wykorzystano podobną kolorystykę – kwiaty są „pąsowe fioletowe sine”).

W określeniu „biedna ziemia” słychać prawdopodobnie echo pieśni kościelnej „Z tej biednej ziemi, z tej łez doliny”. Właśnie dolina łez, biblijna dolina Baka<sup>102</sup>, pojawia się (w sensie symbolicznym) w poemacie *Ave Maria* Wencła, w jego części szóstej, zatytułowanej *Porta Coeli*. Maryja, jako „Brama Niebios”, jest łączniczką między Niebem a ziemią. Co ciekawe, związek między tymi sferami ukazany został znowu przez obraz zmierzchu, z tym, że barwy nieba są tu jednocześnie barwami sukni Matki Boskiej:

(...) nad pociemniałe łąki  
spływają barwy z Twojej sukni  
błękit przetykany purpurowym światłem  
żółte żółte pola za mostem

(ZS, s. 17)

Błękit to kolor Bogurodzicy, ale w tradycji bizantyńskiej używano także ciemnoczerwonej lub ciemnoniebieskiej purpury, by podkreślić jej królewską godność<sup>103</sup>. Również żółć, uchodząca w Azji za barwę równą purpurze, stanowiła symbol światła i majestatu<sup>104</sup>. Choć w cytowanym wierszu jest ona, mimo wszystko, najbardziej „ziemskim” z wymienianych kolorów (żółty jest „kolejowy dom w dolinie Baka”, „w mijanych oknach płoną żółte światła” i wreszcie żółte są „pola za mostem”), to jednak „za polami wątle wieże świątyń / dziesiątki światełek w wiejskich

<sup>100</sup> Zob. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 120-121.

<sup>101</sup> Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 25.

<sup>102</sup> Por. Ps 84 (83), 7. Zob. też: ZK, s. 43-48 oraz wiersze *Ziemia Święta* i *Computerland*.

<sup>103</sup> Zob. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 116-117.

<sup>104</sup> Zob. tamże, s. 123.

prezbiteriach” tworzą „nieziemski krwiobieg”. „Dolina łez” dzięki Matce Bożej została włączona w tajemnicę Nieba. Oczywiście, Maryja jest tu tylko Pośredniczką, wskazuje bowiem na swojego Syna. Włączenie w „nieziemski krwiobieg” to włączenie w dzieło Zbawienia, które dokonało się przez Jego krew, przyjmowaną przez wiernych w Komunii i roznoszoną po świecie. Zapewne dlatego błękit maryjnej sukni „przetykany” jest „purpurowym światłem”.

A zatem – Odkupienie. Tego sensu można się również doszukiwać w *Wieczorze*, choć oczywiście nie został on wypowiedziany wprost. Wiersz nie jest przecież prostą alegorią, lecz budują go wieloznaczne symbole. Nie można także zapominać, że podmiot liryczny obserwuje po prostu zachód słońca, a sakralizacja pejzażu dokonuje się dopiero za sprawą jego przeżycia wewnętrznego i specyficznego oglądu świata, który pozwala skojarzyć poszczególne elementy krajobrazu w harmonijną całość. Dla postaci mówiącej w tym wierszu nieprzypadkowo słońce „skrywa się za mur kościoła” – a więc już w pierwszym wersie dokonuje się owa sakralizacja. Warto zauważyć, że nie jest to w poezji Wencła odosobniona sytuacja: w *Pradze* „słońce zachodzi wśród kopuł potężnych”, zaś w *Ziemi Świętej* „zza zakrystii spływa kula słońca”. Również w *Dzwonach nad Matarnią* zmierzchowi towarzyszy obraz wieżyc kościoła, a cmentarz (prawdopodobnie w Dzień Zaduszny) odbija się w niebie jak w lustrze:

płonie cmentarz i wrze niebo rozognione  
nad głowami wiernych

A więc istnieje jakaś relacja, porozumienie między niebem i ziemią. Jest ono widoczne również w *Wieczorze*. Ceglana barwa wieży kościoła to kolor pokrewny karminowi nieba. „Surowe pola” zostają przemienione dzięki „ciepłemu blaskowi”.

#### 2. 2. 4. Potyczki miłosne

Ta przemiana nie dokonuje się jednak bezboleśnie, lecz stanowi wynik rozgrywającej się między niebem a ziemią walki. Jest w tym pewien paradoks: miłosny związek staje się jednocześnie „potyczką”. Jeśli jednak przypomnimy sobie historię

Jakuba, który „walczył” z Bogiem „aż do wschodu jutrzeńki”<sup>105</sup>, łatwiej będzie nam zrozumieć, o co chodzi. Człowiek, który nie jest w stanie pojąć Bożych tajemnic, toczy wewnętrzną walkę – jego grzeszna natura boi się bowiem poznania prawdy o sobie. Odsłonięcie tej prawdy, dokonujące się dzięki Bożej łasce, jest zawsze procesem bolesnym, ale nieuniknionym na drodze ku zbawieniu. „Walka” stanowi także oczyszczenie naszego obrazu Boga, którego często stwarzamy sobie „na nasz obraz i podobieństwo”. Zbyt łatwe godzenie się na Jego panowanie w naszym życiu może być w rzeczywistości przyjęciem tego fałszywego wyobrażenia.

Przedstawienie relacji między człowiekiem a Bogiem jako walki, ale nie w sensie romantycznego, prometejskiego buntu, a raczej w znaczeniu „mocowania się”, które owocuje głęboką więzią, ma w literaturze rozległą tradycję. Motyw ten wykorzystywali m.in. angielscy poeci metafizyczni XVII wieku – dobrym przykładem będzie tu sonet XIV z cyklu *Sonetów świętych* Johna Donne’a, zaczynający się od słów „Zmiażdż moje serce, Boże...”<sup>106</sup>. Z polskiej literatury wystarczy przywołać słynnego *Jeźdźca* Jerzego Lieberta czy sporą część twórczości Zbigniewa Jankowskiego<sup>107</sup>.

U Wencła ta „militarna” metaforyka pojawi się w jeszcze jednym wierszu poświęconym zmierzchowi. Chodzi o liryk *Podróż*:

Z wnętrza autobusu oglądane słońce  
gaśło przy cegielni dłużej niż zazwyczaj  
obok sklepu w nisko zawieszonym chłodzie  
barwy się ścinały – pancerna iglica  
horyzontu rosła i nie było świadków  
na niewielkiej pętli tylko zmierzch zimowy  
z chrzęstem w moim wzroku pulsowanie zasnuł  
aż się spopieliły obie elektrody

i gdy język cudem wyszeptał Hosanna  
tak mnie zadziwiło światło tego świata  
że zanim dostrzegłem harpunnika oko  
już słoneczny odbłask pędził ponad szosą  
niczym grot czerwony prosto w moje serce  
szyba się okryła purpurowym wieńcem

<sup>105</sup> Por. Rdz 32, 25-33.

<sup>106</sup> S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1991, s. 136.

<sup>107</sup> Zob. np. Z. Jankowski, *W imię życia; Jahwe walczący*, w tegoż: *Według Jonasza*, Warszawa 1983, s. 14-16. Por. Z. Jankowski, *Jedenaste przykazanie*, w tegoż: *Ciernie wody*, Pelplin 2003, s. 49.

i natychmiast wszystkie opoki się starły  
czułem gorycz ziemi byłem posłem zmarłych

Odblask zachodzącego słońca został przyrównany do czerwonego grotu, którym tajemniczy „harpunnik” (Bóg?) celuje w serce postaci mówiącej. Wydaje się jednak, że i tutaj walka ma charakter miłosnego „zdobywania” – przekonuje o tym zastosowana symbolika czerwieni i serca<sup>108</sup>. Podmiot doświadcza takiego olśnienia pięknem świata, że dokonuje się w nim głęboka przemiana: doznaje skruchy („natychmiast wszystkie opoki się starły”), a swoje życie stawia w perspektywie eschatologicznej („czułem gorycz ziemi byłem posłem zmarłych”). Ten obraz kojarzyć się może z *Ekstazą św. Teresy Berniniego*, rzeźbą przedstawiającą scenę, którą święta opisała w następujący sposób: „Oto ujrzałam stojącego przy mnie anioła, obleczonego w ciało – a w rękę anioła zobaczyłam złocistą strzałę z płonącym grotem; wydało mi się, że wielokrotnie przebił nią moje serce, i poczułam, jak przenika aż do wnętrza mego. Cierpiałam tak, że wybuchłam skargą, lecz ból ten był tak słodki, że pragnęłam, aby wielkie moje męczarnie nigdy się nie skończyły”<sup>109</sup>.

Kto jest zwycięzcą w niezwyklej walce ukazanej w *Podróży*? Zwróćmy uwagę, że wieńcem (znowu purpurowym!) okrywa się szyba, stanowiąca granicę między dwoma światami. Wieniec nie zdobi skroni żadnego z walczących, jest jakby „pomiędzy”. Tak jakby w walce nie było pokonanych, a sami zwycięzcy! Zwycięstwem bowiem – dla obu stron – jest przymierze człowieka z Bogiem, to, że człowiek wypowiada swoje „Hosanna”.

Oprócz „harpunnika” i „grotu” mamy w wierszu jeszcze jeden element „militarny” – „pancerną iglicę horyzontu”. Ten fragment można czytać co najmniej na trzy sposoby. Iglica jest bowiem częścią broni, ale słowo to oznacza również falę w zapisie elektroencefalograficznym. Do wzięcia pod uwagę tego znaczenia upoważnia nas wers o „spopieleniu elektrod”. Elektroencefalografia to metoda badania czynności mózgu właśnie przy pomocy elektrod przyłożonych do powierzchni czaszki lub kory mózgowej<sup>110</sup>. Być może obserwowana przez podmiot wiersza gra światła z linią horyzontu przypominała w jakiś sposób wykres takiego badania. W pewnym jednak momencie ten obraz znika lub zaczyna być postrzegany inaczej – staje się to w chwili

<sup>108</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 54-58; 371-373. Zob. też: D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 117-120; 358-361.

<sup>109</sup> Cyt. za: M. W. Ałpatow, *Historia sztuki*, t. II: *Czasy nowożytne*, Warszawa 1969, s. 126.

<sup>110</sup> Por. *Encyklopedia powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1973, s. 686.

podkreślonej w utworze jedynym wersem o charakterze onomatopeicznym: „z chrzęstem w moim wzroku pulsowanie zasnuł”. Ów charakterystyczny syk to prawdopodobnie odgłos wydawany przez spalające się elektrody, które w następnym wersie ulegają „spopieleniu”. W ten sposób pierwszy z obrazów uznany zostaje za coś przemijalnego, co musi ulec oczyszczeniu<sup>111</sup>. Czy jednak rzeczywiście to krajobraz zmienia się w drugiej części wiersza? Wydaje się raczej, że zmiana dokonuje się w sposobie patrzenia podmiotu: pulsowanie zostaje „zasnute” w jego wzroku. Wcześniej spojrzenie bohatera było „chore” – stąd skojarzenie z badaniem mózgu, które może w pierwszej chwili wydać się niedorzeczne, trzeba jednak pamiętać, że w poezji Wencła choroby ciała są najczęściej metaforą stanów duchowych<sup>112</sup>. Piękno zimowego zmierzchu ma tu zatem „uzdrawiającą” moc, powoduje zmianę sposobu myślenia podmiotu, czyli – nawrócenie.

## 2. 2. 5. Rytm burzenia i budowania

Trzecie ze znaczeń słowa „iglica” wiąże się z kolei z architekturą: jest to wysmukłe zwieńczenie wieży lub hełmu, stosowane w gotyku i baroku. Skojarzenie z gotykiem wydaje się interesujące zwłaszcza w kontekście częstego w twórczości poety postrzegania świata jako katedry. Znamienny jest tytuł jego zbioru esejów – *Zamieszkać w katedrze*, warto też przypomnieć w tym miejscu wiersz *Psalm*:

Wielki Boże łąki chłoną Twoje światło  
rok po roku wzbiera marmur trawy  
deszcz ozdabia witraż rzeki i nie gasną  
w prezbiterium atmosfery jasne gwiazdy

wirydarze miast dźwigają ludzkie stopy  
chłód o zmierzchu się układa w leśnych nawach  
biją dzwony namiętności i zgryzoty  
psalm osiada na ranliwych kruchych wargach

cichym świstem hołd oddaje Ci powietrze

---

<sup>111</sup> Por. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 77-79.

<sup>112</sup> Piszę o tym szerzej w rozdziale 3.

ledwie słysząc przepływ krwi w aortach stworzeń  
nie śmiem pytać Cię bo wiem już czym jest szczęście:  
w prochu korzyć się przed Tobą dobry Boże

(ODC, s. 30)

Niemal każdy element ukazanego tu świata znajduje swój odpowiednik w konstrukcji świątyni<sup>113</sup> – mamy zatem: „marmur trawy”, „witraż rzeki”, „prezbiterium atmosfery”, „wirydarze miast”, „leśne nawy” oraz „dzwony namiętności i zgryzoty”. W dodatku jest to świat, w którym odbywa się nieustanna liturgia: „łaki chłoną” Boże światło, „psalm osiada” na wargach, a powietrze oddaje Bogu hołd.

O ile jednak w *Psalmie* mamy do czynienia właściwie tylko z wyliczeniem tych składników, bez specjalnego porządkowania, o tyle w *Wieczorze* dostrzec możemy obraz zbudowany bardzo konsekwentnie – układ elementów natury odpowiada układowi części katedry. Stąd pojawiają się „drzewne kolumnady” łączące „stropy” nieba – z ziemią<sup>114</sup>. „Łuki” tej świątyni „pną się” tak jak drzewa<sup>115</sup>, ale jednocześnie biorą udział w walce – są po prostu rodzajem broni („pną się” można też odczytać jako: „napinają się”). To zresztą metafora po części „pożyczona” od Przybosa, który w wierszu *Notre-Dame* pisał:

Wiem. Obciążone Jezusami krzyże  
trzeba wyostrzyć w piony budowniczych drabin  
i swoją wolę, zrównaną z niezgłębionym lazurem,  
swoją śmierć  
  
z ostrołuku

<sup>113</sup> Przyroda w literaturze, np. modernistycznej, często była przedstawiana jako świątynia.. O ile jednak w dawnych utworach motyw ten wykorzystywany jest głównie do opisanego pojedynczych epifanii, Wencel próbuje rozwinąć go w spójną koncepcję świata. Nie znajdziemy również u niego przeciwstawienia świątyni przyrody i świątyni wzniesionej przez człowieka, ale współistnieją one harmonijnie w jednym krajobrazie, tak jak to się dzieje w *Wieczorze*.

<sup>114</sup> Motyw drzewa łączącego niebo z ziemią znajdziemy także w wierszach: *Dzwony nad Matarnią*, \*\*\* (*Widok na parafię...*) (ZS, s. 5), w części poematu *Ave Maria* zatytułowanej *Domus Divum* (ZS, s. 18) oraz w *Epitafium dla Maxa Roemera*. Z kolei w pieśni *Dom* z poematu *Imago mundi* (IM, s. 15) drzewa osłaniają ziemię przed „światłem dociekliwych gwiazd”. Por. J. Liebert, *Kościół wojujący...*

<sup>115</sup> W *Dzwonach nad Matarnią* „pną się” również „wieżycy kościoła”, które wydają się pełnić analogiczną funkcję do drzew, tzn. podtrzymują „strop” nieba lub też są „łącznikiem” między niebem a ziemią. „(...) zmierzch się kładzie na koronach drzew”, ale ów „ciężar” jest także obecny w świecie duchowym, uwidacznia się podczas modlitwy: „łaski Twojej Boże nie uniesie szept / wobec Twego blasku bezradne są słowa”.

W wierszu Wencla łuki walczą z „potężnym ciężarem” nieba<sup>117</sup>, z góry jednak wiadomo, że nie są one w stanie zwyciężyć w tej walce. Podmiot wie już, co się stanie, dlatego używa czasu przyszłego:

zaraz runą stropy by zakryć nas wszystkich  
mrokiem i szemrzącym w jego gruzach wiatrem.

Dlaczego przyjęcie „miłosnych darów” nieba łączy się tu z polami semantycznymi nacechowanymi negatywnie? Czemu dary zostaną zwrócone „bez żalu”? Znajdziemy w wierszu jeszcze więcej określeń, które sprawiają, że stosunek podmiotu do obserwowanego zjawiska odczytujemy jako ambiwalentny. Słońce jest przecież „gorzkie”, romans wszechświata ze światem „dość dziwny”, a wschody i zachody łączą się „z nieustannym blichtrzem”. Jak pogodzić to z wyrażanym wielokrotnie przez poetę podziwem wobec harmonii świata? Czym jest owo „runięcie stropu”, noc, która zapada nad krajobrazem z utworu Wencla?

Poszukajmy wyjaśnienia w sięgającej po ten sam motyw poezji Jerzego Lieberta:

Pokąd mnie będziesz gnębił, gniótl,  
Smolisty stropie, smołą trwożył?  
Rozdawco plag, szafarzu cnót,  
Bezgwiezdny szpiegu boży!<sup>118</sup>

Człowiek nie jest w stanie pojąć Bożych tajemnic, dlatego lęka się ich, buntuje się przeciw nim. Prawdziwe nawrócenie zawsze jest efektem walki. Warto w tym miejscu sięgnąć do doświadczeń mistyków. Według słów Jarosława Marka Rymkiewicza:

<sup>116</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1971, s. 93.

<sup>117</sup> Motyw „ciężaru” spadającego na ziemię podczas zachodu słońca jest bardzo stary – znajdziemy go już np. w sonecie Adama Mickiewicza *Alusztu w nocy*: „Na barki Czatyrdału spada lampa światów”. A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 251. Ciężkie niebo w *Wieczorze* ma w sobie coś z oksymoronu, pokrewnego słowom Jezusa: „(...) jarzmo moje jest słodkie, a brzemień lekkie” (Mt 11, 30). Do tego fragmentu Biblii nawiązuje W. Wencel w wierszu \*\*\* (*Z domu do kaplicy...*) (ZS, s. 7) słowami: „spacerowy wózek dźwigał słodki ciężar”. Zob. także wiersz *Ironia* (W, s. 15).

<sup>118</sup> J. Liebert, *Boża noc...*

(...) wdzierające się do duszy światło boże było przez nich doznawane – powiedzmy ostrożniej: było opisywane – jako ciemność”, ponieważ „kontemplacja mistyczna nie była stanem całkowitego zaspokojenia. Zmysły duchowe pragnące doznawać i złaknione poznania pozostawały bowiem zmysłami nienasyconymi. Karmiąc się, odczuwały głód. Sycąc się i pijąc, wciąż łaknęły. Słyszące ucho wciąż pragnęło słyszeć. Postrzegające oko wciąż pragnęło postrzegać. Pragnęło, ponieważ postrzegając, nie postrzegało<sup>119</sup>.

Mrok w wierszu może być zatem – paradoksalnie – znakiem bliskości Boga. Zwłaszcza że w gruzach „szemrze wiatr”, który jest przecież symbolem Bożego tchnienia i Ducha Świętego<sup>120</sup>. Nawet jeśli ów wiatr niesie grozę, jak w czwartej pieśni poematu *Imago mundi*:

słyszę wiatr który krąży jakby chciał mnie zabić  
rozebrać i powiesić na najbliższym drzewie  
zrób to jeśli potrafisz – *my home is my castle*  
prędzej umrę niż kiedyś wpuszczę cię do siebie<sup>121</sup>.

Podmiot tej pieśni również mocuje się z Bogiem, co więcej – jest w tej walce pyszny i zdaje się zamknięty na Łaskę. Dopiero doświadczenie własnej słabości i upadku, opisywane w kolejnych pieśniach, sprawi, że bohater podda się działaniu wiatru. W zakończeniu pieśni jedenastej wiatr zostaje nazwany „oddechem Boga”:

a jednak dał nam udział w swym świętym misterium  
i póki mantra syren błysk słońca w południe  
czarny anioł pożądań pychy i zgorszenia  
nie zdoła nas odłączyć od Jego miłości  
sami będziemy kochać tworząc nowy świat  
jesteśmy a znad miasta burzowe obłoki  
pcha na spotkanie z nami oddech Boga: wiatr<sup>122</sup>.

Następuje tu powrót do motywu z pieśni pierwszej, opisującej stworzenie świata. Pierwsza jej strofa kończyła się frazą z *Sonetów do Orfeusza (III)* Rainera Marii Rilkego w przekładzie Mieczysława Jastruna:

---

<sup>119</sup> J. M. Rymkiewicz, Zbigniew Herbert: „*Studium przedmiotu*”, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, s. 494-495.

<sup>120</sup> Por. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 70-72.

<sup>121</sup> IM, s. 21.

<sup>122</sup> IM, s. 49.



Bohaterowie jedenastej pieśni kontynuują dzieło stworzenia poprzez miłość. Ostatnie części poematu *Imago mundi* są już pełne ukojenia. Nawet perspektywa spotkania z burzowymi obłokami nie wydaje się w tym kontekście groźna.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszu *Nowy Rok z Ziemi Świętej* (s. 9-10). Obecność wiatru wiąże się tam ze smutnymi wydarzeniami – śmiercią dziecka, pokrzyżowaniem planów bohaterów wiersza. Żywioł zadaje im kolejne „ciosy”, także niebo jest tu „siermiężne”, czyli zimne i nieczułe<sup>124</sup>. Mimo to podmiot liryczny w zakończeniu przyjmuje to, co go spotkało, jako łaskę, której nie może zrozumieć; która go przewyższa:

więc skosił nas wiatr i miecz przeniknął nasze twarze  
o Panie jak wielka jest Twoja miłość  
nie daje się pojąć udręczonym sercem

„Miecz przeniknął” twarze bohaterów tak jak, według słów proroka Symeona, przeniknął miał duszę Maryi<sup>125</sup>. To odniesienie świadczy o pokornej zgodzie podmiotu na przyjęcie tajemnicy cierpienia. Jest wyznaniem wiary, że skoro Bóg do tego bólu dopuścił, to ostatecznie musi z niego wynikać dobro. „I wszystko działo się po coś – i nawet/ w jądrze chaosu nie mieszkał przypadek” – napisze poeta w *Pieśni nad pieśniami* (ZS, s. 48). dopełnieniem tej postawy osoby mówiącej będzie następujący po *Nowym Roku* poemat *Ave Maria* (s. 11-18).

Jak widać, „życie na gruzach” może stać się błogosławieństwem. Zwłaszcza jeśli w ruinę zostanie obrócona budowla będąca owocem pychy. Mówi o tym wiersz *Wszystko odebrane* (OCD, s. 28):

Skruszony pokonany –  
w czym pokładałem nadzieję  
w swoim opasłym ciele  
i w sercu bez miłości

Pan Bóg zburzył mój dom

<sup>123</sup> IM, s. 7.

<sup>124</sup> Podobnie w utworze *Koniec marca* (ODC, s. 18): „niebo jest wietrzne i bardzo okrutne”.

<sup>125</sup> Por. Łk 2, 35.

moje nadzieje legły w gruzach  
śpiewam Panu pieśń nową  
bo jestem szczęśliwy

(...)

żyję na gruzach – mam spokój  
w sercu

„Światem zdaje się więc rządzić rytm burzenia i budowania – pisał Maciej Urbanowski, komentując wiersze Wencła *Przez ziemię* (ZS, s. 19) i \*\*\* (*Na skraju lasu...*) (ZS, s. 6). – Ziemia, bardzo dosłownie rozumiana jako to, po czym stąpamy – glina, proch, gruz, piach – staje się swego rodzaju filtrem, zbawiającym nas, a raczej pozbawiającym tego, co doczesne – ciała, grzechów, słabości. Po co? By stworzyć ów «mur z naszych kości», a więc coś trwałego, coś co służy obronie i ochronie zarazem. Jest w tym obrazie bardzo znamieny rys wyobraźni architektonicznej Wencła, którego fascynują wyraźnie budowle, sakralne, katedry zwłaszcza, ale przecież nie tylko one. Intryguje go ich piękno, kształtność, ale i kruchość, w której widzi jakby analogon do dziejów ludzkich”<sup>126</sup>.

## 2. 2. 6. „Krzyż jest miarą świata”

„Zburzenie domu” w *Wieczorze* wiąże się z ofiarą: niebo składa ziemi w darze „purpurę z domieszką fioletu”. Ustaliliśmy, że purpura może oznaczać krew Chrystusa, wiadomo zaś, że fiolet jest barwą stosowaną w liturgii Wielkiego Postu. Jeśli będziemy podążać za tą symboliką, zauważymy, że na obraz zachodzącego słońca nałożona zostaje tajemnica Triduum Paschalnego. Słońce – symbol Chrystusa<sup>127</sup>, „skrywa się za mur kościoła”. Można to skojarzyć ze złożeniem Jezusa do grobu. Ranek – byłby jednocześnie zmartwychwstaniem i wniebowstąpieniem. Kończy się okres postu, słońce nie jest już „gorzkie”<sup>128</sup> – dary zostają zwrócone „bez żalu”. „Gorzkie żale”

<sup>126</sup> M. Urbanowski, *dz. cyt.*, s. 190.

<sup>127</sup> Por. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 94-96.

<sup>128</sup> Por. *Quare tristis es...* W tym fragmencie poematu *Ave Maria* czytamy: „w różowym blasku gasnącego słońca/ grejpfrutowe miasto pęknięte na pół/ po murach kamienic ślizga się brzuch węża”.

(skojarzenie z tym nabożeństwem nasuwa dodatkowo lektura eseju Wencla *Sila liturgii* – ZK, s. 51-63) zastąpi teraz radość Wielkanocy. Ziemia może na powrót ofiarować „spragnionemu niebu” swego Zbawcę, jak dzieje się to podczas każdej Mszy Świętej. Oto dlaczego warto „dożyć/ rzeczywistego schyłku światła”, jak pisał artysta we wczesnym wierszu *Jesień w piśmie*, gdzie „umieraniu” na planie artystycznym, postmodernistycznemu „końcowi literatury”, przeciwstawiono perspektywę ostateczną:

Sypią się kartki rękopisów  
jak liście z drzew o martwej korze  
pałaki ogrodowych cisów  
gną się bulwary chłonie morze

i czy to zmierzch czy jesień pusta  
(jak zapewniają oratorzy)  
miast szukać klęsk na liter ustach  
może byłoby lepiej dożyć

rzeczywistego schyłku światła  
i rozkoszując się tą porą  
dzwonki usłyszeć łzy wybaczyć  
koronę brzmienia z brązu wznieść

W pierwszej części wiersza pojawiają się zmierzch i jesień jako pory „schyłkowe”, ale uzupełnione epitetem „pusta”. Prawdziwy zmierzch i jesień to te z trzeciej strofy. Ciekawa wydaje się w tym kontekście symbolika brązu. Z jednej strony brąz, spiż – to symbol trwałości. „Wybudowałem pomnik trwalszy niż ze spiżu” – pisał Horacy. „Korona brzmienia z brązu” oznaczałaby więc dzieło dojrzałe, pełne, które przetrwa w historii literatury<sup>129</sup>. Z drugiej jednak strony brąz jest symbolem jałowej ziemi<sup>130</sup>. Zestawienie z tytułem poematu Eliota, mówiącego o upadku cywilizacji i duchowej pustce, wydaje się tu uzasadnione. Ale właśnie z tego „brązu”, z tej jałowości, ma zostać wzniesiona „korona brzmienia”. „Biedna ziemia”, „ziemia

---

Niebo i ziemia stanowią tu całość, która została rozerwana przez grzech; obrazuje to symbol pękniętego grejpfruta – gorzkiego owocu. Również w *Wieczorze „gorzkie słońce”* symbolizuje rozdarcie, smutek podmiotu lirycznego. Jego metafizyczna tęsknota spowodowana jest rozdzieleniem sfer: nieba i ziemi. Motyw owocu, na ogół w powiązaniu z Księgą Rodzaju, występuje u Wencla dość często. Por. *Historia* (W, s. 14); *Wigilia* (ODC, s. 8); *Zjedzenie jabłka* (ZS, s. 24-25); *Popielec* (ZS, s. 42); wiersz *Ziemia Święta* (konceptualne zestawienie artykułów kupowanych w sklepie: „jabłka i Życie”).

<sup>129</sup> Por. J. Zalesiński, *O poezji Wojciecha Wencla*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 9.

<sup>130</sup> Por. D. Forstner OSB, *dz. cyt.*, s. 144-145. Zob. też: W. Kopaliński, *dz. cyt.*, s. 31.

jałowa”, dzięki łasce prawdziwego Światła zyskuje rangę królewską, staje się *Ziemią Świętą*<sup>131</sup>. Taki tytuł nosi czwarty tom wierszy Wencła, rozpoczynający się od cytowanego na początku drugiego rozdziału wiersza \*\*\* (*Widok na parafię...*), odwołujący się do podobnej symboliki jak *Wieczór*<sup>132</sup>. Tym razem jednak sytuacja zostaje odwrócona: krajobraz rozjaśnia się wraz ze wschodem słońca, a drzewa, które wcześniej nie wytrzymały naporu nieba, teraz na powrót wiążą z nim ziemię. Ale tym najważniejszym drzewem pośredniczącym jest drzewo krzyża, „spójnik między szczęściem a rozpaczą”, jak pisze poeta w wierszu *Małe Betlejem*. To on pozwala na nowo znaleźć harmonię w rozdartym przez zło świecie. Podobnie dzieje się w poemacie *Requiem* (ODC, s. 24):

Ciemny pokój: ręce szukają oparcia  
mocując się z mrokiem jak łódź na głębini  
najpierw trwał lecz później poważnie się zachwiał  
Boży ład – nie mógłbym nic innego przyrzec  
prócz swojej wierności – więc dlaczego z błędem  
splata mnie Opatrzność i szyki krzyżuje  
to doprawdy proste: bo jak było przedtem  
tak teraz i zawsze i na wieki - uwierz

powyższe pytanie kryje w sobie wynik:  
krzyż jest miarą świata w krzyżowaniu bowiem  
wypełnia się Prawo a więc zacznij liczyć  
kroki i pamiętaj że wszystko co powiesz  
zabrzmi jak dysonans przeto nim się skruszy  
język proś o rozum i zmagaj się z wiatrem

Podmiot liryczny (który od pewnego momentu staje się również adresatem, słuchającym wewnętrznego głosu – Boga? sumienia?) w tym fragmencie pełen jest niepokoju, przeżywa wątpliwości. Okazuje się jednak, że błędzenie także wchodzi w skład Bożego planu. „(...) dlaczego z błędem / splata mnie Opatrzność i szyki krzyżuje”

---

<sup>131</sup> W programie *Autograf*, wyemitowanym 29 września 2002 r. w TVP 2, Wencel stwierdził, że *Ziemia Święta* jest po części odpowiedzią na *Ziemię jałową* Eliota i *Ziemię Ulro* Miłosza. Poeta wyznał też, że wyjście z „piekła współczesności” dostrzega w prawdzie chrześcijańskiej, która nie jest idyllą, lecz „mieści w sobie całość doświadczenia ludzkiego”, także upadki.

<sup>132</sup> Warto zauważyć, że oba wiersze napisane są ulubioną miarą rytmiczną Wencła, 12-zgłoskowcem. W cytowanym artykule Maciej Urbanowski twierdzi, że ten „niespieszny, uroczysty rytm (...) zdaje się (...) być swoistym ekwiwalentem muzycznej harmonii świata”. Wskazuje też na dwunastkę jako „biblijny symbol doskonałości i kompletności” (s. 189).

– pyta podmiot, a jego pytanie, dzięki podwójnemu znaczeniu słowa „krzyżować”, zawiera w sobie odpowiedź. Okazuje się, że jest ona zawarta właśnie w figurze krzyża, dzięki której sens mogą mieć nawet ludzkie błędy, nieprzekreślające wcale harmonii świata. „Zmaganie się z wiatrem” oczyszcza bowiem człowieka, sprawia, że otwiera się on na działanie Ducha Świętego.

W finale *Wieczoru* podmiot liryczny wyrażał zdziwienie powtarzalnością zachodzącą w naturze, pytał o jej sens. W utworze otwierającym *Ziemię Świętą* – w pewnym stopniu – otrzymuje wyjaśnienie, przeniesione jednak bezpośrednio na płaszczyznę wiary. Nieustannie ponawiany jest bowiem akt zbawiania świata – miłosne wyznanie Boga skierowane do człowieka. Nawet jeśli porządek świata budzi w nas wątpliwości, to ten niepokój nie przekreśla harmonii, ale stanowi jeden z jej elementów; jest częścią Bożego planu: „ład albo niepokój ocala nas wszystkich”.

Maciej Urbanowski używa nawet w kontekście poezji Wencła terminu „muzyczność Krzyża”<sup>133</sup>:

(...) Wencel – jakby na przekór Przybylskiemu – zdaje się nie pamiętać o słynnej demuzyzacji świata. Jego poezja (...) jest manifestacją nie tyle nawet wiary, ile pewności, iż świat jest muzyką, jest harmonią, ale podkreślmy to raz jeszcze – harmonią Krzyża, harmonią tkaną ze sprzecznych, często przeciwstawnych wątków<sup>134</sup>.

Termin „muzyczność Krzyża” odnosi się zresztą nie tylko do treści, ale i do formy wierszy:

(...) spełnianie się słowa poetyckiego jest równoznaczne z jego splataniem się, krzyżowaniem z innymi słowami (dzięki rymom czy rytmowi) czy też z innymi głosami (odwołania, czasem polemiczne, do tradycji literackiej i muzycznej) czy też wreszcie splataniem się na zasadzie swoistego refrenu – pewnych motywów i obrazów (np. wieży, szkła, płótna). Najważniejsze jest tutaj jednak wplatanie słowa w formy uświęcone przez tradycję religii chrześcijańskiej katolickiej, formy gatunkowe (jak psalm czy chorał) i duchowe („koliste” i zarazem „polifoniczne” doświadczenie czasu, śmierci i zmartwychwstania: „to co raz było doprawdy nie minie/ ale powrotem wieczystym się stanie”)<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> M. Urbanowski, *Oczyszczenie*, Kraków 2002, s. 288.

<sup>134</sup> Tamże, s. 289.

<sup>135</sup> Tamże, s. 288.

W tomie *Ziemia Święta* krzyż jest elementem, który spina klamrą całość książki. W kodzie, jaką jest utwór *Corpus Christi* (ZS, s. 49-50), w mistrzowskim skrócie została zawarta tajemnica Kościoła – mistycznego Ciała Chrystusa:

na planie krzyża wzniesiono świątynię  
więc tam tkwi głowa gdzie jest prezbiterium  
ławki to żebra – przez drzwi w ścianie tylnej  
przechodzą stopy – ramiona się mieszczą  
w bocznych ołtarzach – stoimy tu wszyscy  
z wielkopiątkową modlitwą na ustach  
wdychając zapach zatęchłej kostnicy  
jak chrząstki w Ciele zmarłego Chrystusa

W jeden obraz złączono tutaj kościół pisany przez małe i przez wielkie „k”, wizję krzyża i wiszącego na nim Zbawiciela. Tomik kończy się na Wielkim Piątku, ale w powietrzu już wisi Wielkanoc. Konsekwencją wiary w zmartwychwstanie Jezusa jest wiara w ożywienie każdej „chrząstki” jego Ciała, tak jak zostały ożywione wyschłe kości w Księdze Ezechiela. Najpierw jednak musimy doświadczyć ziemi i przejść przez wrota śmierci. Bo „nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię”<sup>136</sup>...

---

<sup>136</sup> ZS, s. 19.

## 2. 3. „Czy rzeczywiście odszedłeś na zawsze”. Pytania o czas i wieczność

### 2. 3. 1. „Ich dusze wskrzeszone na moment spotkania”. Obecność zmarłych

Jednym z podstawowych pytań stawianych w poezji Wojciecha Wencła jest pytanie o nieodwracalność przemijania. Pojawia się ono często np. w kontekście poetyckiej kontemplacji dzieł malarskich<sup>137</sup>. Możliwość „pozaczasowego” uczestnictwa w życiu postaci uwiecznionych na obrazach skłania do postawienia pytania: czy to życie rzeczywiście odeszło? „Czy rzeczywiście odszedłeś na zawsze/ Wrzeszczu ze starej fotografii” – pisze poeta w wierszu *Langfuhr 1911* (W, s. 32-33).

(...) Wencel pyta o to niemal obsesyjnie – mówi Jarosław Zalesiński<sup>138</sup> – w każdym wierszu: co się dzieje z tym, czego już nie ma, z tym, co ulatnia się „w swoim roztargnieniu”<sup>139</sup>, ledwie tylko powstanie. „Z wszystkiego co było trochę przejmie pamięć” – mówi więc w wierszu *Brunatna elegia*<sup>140</sup>. Gdzie indziej jednak napisze: „coraz krócej trwa wszystko także pamięć”. Poza tym – pamięć kiedyś może wygasnąć, tak jak w wierszu *Wojna*<sup>141</sup>; z toczonej przed pół wiekiem wojny, po uczestniczących w niej ludziach właściwie nic nie pozostaje: „kości i mundury jak każdego roku/ zasypane liśćmi z ubiegłej jesieni/ milczą płynie spacer zapomnienie spokój”.

Otóż z taką myślą Wencel stanowczo nie chce się pogodzić. Co więcej, nie wystarczają mu gotowe, formułowane już przy takich okazjach odpowiedzi, jakie padają zazwyczaj: „jeśli nie ma budynków – rozproszony trwa gruz/ jeśli nie ma ludzi – istnieją ich dusze” – powtarza te gotowe odpowiedzi w wierszu *Langfuhr 1911*, opisującym myśli nad starą fotografią Wrzeszcza. „Lecz – pyta w kolejnym wersie – gdzie w takim mieście/ są dzisiaj raz jeszcze/ te dwie kobiety w rozdętych spódnicach/ spacerujące wzdłuż linii drzew/ i w jaki sposób przepływa (i skąd) w ich płucach stare powietrze”. Inaczej to przedstawiając, gdyby ktoś podobny do Wencła za kilkadziesiąt lat pochylił się nad prasowym fotografiami, jakie najpewniej pozostaną po naszej

<sup>137</sup> Więcej na ten temat w rozdziale 2. 3. 3.

<sup>138</sup> J. Zalesiński, *O poezji Wojciecha Wencła*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 9.

<sup>139</sup> Por. W. Wencel, *Die Blumen der Schwermut* (W, s. 35).

<sup>140</sup> W, s. 6.

<sup>141</sup> W, s. 9.

uroczystości<sup>142</sup>, zastanawiałby się raczej nie nad tym, co stało się dalej z nami, czyli widocznymi na jej zdjęciu uczestnikami, tylko czy jest możliwe, pod jakimi warunkami jest możliwe, aby ta chwila, w której bierzemy wszyscy udział, trwała niezmieniona, dokładnie taka sama, jak się wydarzyła.

Wymagania Wencła są więc bardzo wysokie i wydają się niemożliwe do spełnienia, chyba żeby czas płynął inaczej niż nam się wydaje, gdyby nie tylko niszczył, ale i utrwał raz na zawsze, chciałoby się powiedzieć: na wieczność całą, to, co się wydarza (...) Czas u Wencła rzeczywiście ma swój awers i rewers, znaną nam stronę przemijania i stronę drugą, gdzie wszystko, co jest, odkłada się w kolejnych warstwach: „a kiedy z ludźmi wspomnienie już przeszło/ czas się piętrami układał w powietrzu/ jak warstwy ziemi/ wolno ścierały się tarcze zegarów/ mijały świty i rosły balkony/ wieków nad miastem”<sup>143</sup>.

Pytanie o nieodwracalność przemijania, w różny sposób formułowane, powracać będzie w twórczości Wojciecha Wencła, wraz z tęsknotą za wniknięciem w ten, istniejący tuż obok nas, inny świat. Wiersz *Dusze* z drugiego tomu (ODC, s. 47) zawiera opis uroczystości rodzinnej, która staje się pretekstem do wspominania zmarłych:

strumieniem pamięci już płyną nazwiska  
znajomych i krewnych z historii dwu rodzin  
rozmowa w mieszkalny się wtacza porządek  
i cykl epitafiów jak śniadź pozostawia  
swe mroczne imiona na świętych obrazach.

Okazuje się jednak, że tej obecności nie można łączyć tylko z ludzką pamięcią:

jak dymy z kadzidła unoszą się przy nas  
ich dusze wskrzeszone na moment spotkania  
gdy świat uziemiony z istnieniem rozmawia.

Znamienne, że u Wencła zmarli zawsze są związani z konkretną przestrzenią:

Aby opowiadać o zmarłych, trzeba cofnąć się do dzieciństwa, do swojej ziemi, w której  
roi się od kości ludzi wychowanych w „naszych” miejscach, nasiąkniętych „naszymi”

---

<sup>142</sup> Chodzi o uroczystość wręczenia nagrody literackiej „Media Książce” za najlepszą gdańską książkę pierwszego kwartału 1995 roku. Zostały nią *Wiersze* Wojciecha Wencła. Cytowany tekst Jarosława Zalesińskiego został wygłoszony podczas tej uroczystości.

<sup>143</sup> W. Wencel, *Głosy* (W, s. 12-13).



widokami. Dusze zmarłych żyją w przestrzeni, ukryte za barykadą niewidzialnego świata. Im więc bardziej oswojona to przestrzeń, tym łatwiej odczuć ich obecność

- czytamy w *Przepisie na arcydzieło*<sup>144</sup>. Czy według poety wiąże się to jednak z faktycznym przypisaniem zmarłych do konkretnych miejsc, czy może jest to tylko figura stylistyczna, potrzebna nam dlatego, że nie umiemy wyobrazić sobie innego bytowania niż nasze ziemskie?

Jest to tzw. „odwieczne pytanie”, nad którym ciągle się zastanawiam i na które nie mam pewnej odpowiedzi. To czysta metafizyka (...) Wierzę (ale nieortodoksyjnie), że zmarli są przypisani do konkretnych miejsc, choć nie na zawsze. Zmarli są mobilni. Miesiąc po śmierci spędzają np. w miejscu swojego urodzenia, potem gdzieś się przenoszą. Chyba jest coś takiego w tradycji chrześcijańskiej, że zmarli, zanim staną przed Sądem, blakają się po ziemi. Nie wiem, czy w teologii, ale w tradycji na pewno (...) Kiedy żyjesz w jednym miejscu, silniej dostrzegasz upływ czasu. Stare domy rozsypują się, ale masz świadomość, że cegły i pył, które po nich zostały, są gdzieś pod ziemią (ten motyw jest w wierszu *Langfuhr 1911*<sup>145</sup>), nie do końca giną. I myślisz sobie, że podobnie dzieje się ze zmarłymi, których ślady codziennie obserwujesz wokół: patrzysz na to, czego dotykali, którędy chodzili itd. A więc „jeśli nie ma ludzi – istnieją ich dusze”. I stajesz się bardziej otwarty na te dusze. Myślę, że konkretne dusze przypisane są do konkretnej duchowości miejsca. Np. dla duszy mojego ojca taką duchowością jest klimat Kaszub, ceglanych kościołów poewangelickich (Grabowo, Szymbark, Kartuzy). Ilekroć tam jestem, czuję, jak pulsuje coś niezniszczalnego w tej przestrzeni, coś wiecznego i śmiertelnie poważnego. I w tym „czymś” wyczuwam duszę ojca. Ona jest jakby częścią wielkiego zbiorowiska duchów.<sup>146</sup>

W poemacie *Requiem* (ODC, s. 20-25) tożsamy z poetą podmiot liryczny doświadcza pozazmysłowego kontaktu ze zmarłym ojcem, przejeżdżając przez miejscowość, w której ten się urodził:

dostrzegłem przez okno w mechanicznym pędzie  
szyld Grabowskiej Huty i potężną jasność  
w swojej niezbyt skłonnej do wzruszeń pamięci

i chociaż z pewnością nigdy wcześniej tutaj  
nie bywałem – nagle zdziwiło mnie piętno:

<sup>144</sup> PA, s. 8.

<sup>145</sup> „jeśli nie ma budynków – rozproszony trwa gruz/ jeśli nie ma ludzi – istnieją ich dusze”.

<sup>146</sup> Fragment listu internetowego do autora niniejszej pracy z 30 grudnia 2003 r. W posiadaniu adresata.

jakby przez skruszone mury czyjaś dusza  
rosła i gęstniała by się złączyć ze mną  
pod powłoką mięśni i całkiem odwrotnie:  
również w tym obecnym za szybko istnieniu  
wyczuwałem własne znaki a nad oknem  
wozu gnały chmury dając upust ceniom

i myślałem o tym dlaczego tu wracasz  
nieśmiertelny czysty sprzymierzony z Panem  
wiał wiatr i na szosie ślady pozostawiał  
anioł przemienienia – wiem że tak naprawdę  
dzieliła nas tylko krucha szyba ford  
dachy wsi piętrzyły Twoją tajemnicę  
trwało to przez moment aż nagle mnie zmoęła  
odrębność – z nią razem zmorzyło mnie życie

Obcowanie ze zmarłym ojcem trwa zatem tylko „przez moment”. Tak jak nie możemy wnikać we wnętrze obrazu, tak samo niemożliwe jest trwałe zjednoczenie się żyjącego z umarłym. Na doświadczenie istnienia innego świata nakłada się doświadczenie jego odrębności, potęgujące uczucie tęsknoty. Warto zwrócić uwagę, że – podobnie jak w wierszu *Przez wieki* – jest to tęsknota obustronna. Dusza ojca pragnie złączyć się z podmiotem lirycznym, ten zaś wyczuwa „własne znaki” w istnieniu obecnym za szybą. Granicą między światami jest tu „krucha szyba ford”<sup>147</sup>. Trudno określić do końca status tej granicy: jest ona przekraczalna i nieprzekraczalna jednocześnie. Zanikająca na moment i boleśnie o sobie przypominająca.

Nie zmienia to jednak faktu, że żywi i zmarli tworzą wspólnotę. Zmarli modlą się za nas:

życie którego nie sposób powtórzyć  
modli się za nas w Ogrójcu pod ziemią.

\*\*\* (*Na skraju lasu ruchome kontury...*), (ZS, s. 6)

A my za nich:

---

<sup>147</sup> Symbol szyby jako granicy między światami występuje też w wierszu *Podróż* (ODC, s. 14). Omawiam go szerzej w podrozdziale 2. 2. 4.

Z domu do kaplicy a potem na cmentarz  
jest nas troje: astry grzęzną w twoich dłoniach  
spacerowy wózek dźwiga słodki ciężar  
przy studni gromadzą się dawne imiona  
więc czas nas doścignął – nie ma szans by przeżyć  
tę lekcję wieczności inaczej niż z nimi  
rząd pustych słoików nad przepaścią brzęczy  
małe oratorium dla świętej Cecylii  
mały tren – modlitwa wykuta na pamięć  
wiatr splata nas z sobą jak kostki różańca  
wieczny odpoczynek racz nam dać Panie  
a światłość wiekuista niechaj w nas wzrasta

\*\*\* (*Z domu do kaplicy a potem na cmentarz...*), (ZS, s. 7)

Charakterystyczne „przekręcenie” słów modlitwy, teoretycznie „wykutej na pamięć” („racz **nam** dać Panie” zamiast: „racz **im** dać Panie”, oraz „niechaj **w nas** **wzrasta**” zamiast: „niechaj **im** **świeci**”), uwyrażnia kruchość granicy między światem żywych i światem umarłych. Czas ulega zawieszeniu, bowiem uczestniczymy w „lekcji wieczności”: z jednej strony zmarli pojawiają się w naszym świecie, przypisani do konkretnych miejsc („przy studni gromadzą się dawne imiona”), z drugiej – podmiot liryczny postrzega już siebie i swoich bliskich jako przyszłych zmarłych. „Przepaść”, jaką wydawał się grób, staje się nagle bardzo bliska. Groza zostaje spotęgowana przez wrażenia dźwiękowe – brzęczenie słoików, przypominające bicie dzwonów. Ten fragment wiersza sugeruje obecność jeszcze jednego bohatera, którego imię padnie dopiero trzy wersy później. Jest nim wiatr, symbol Ducha Świętego<sup>148</sup>. To on łączy ze sobą losy żywych i umarłych: „wiatr splata nas z sobą jak kostki różańca”. Znamienne, że różaniec ów nie składa się z paciorków, ale właśnie z kostek. Jest to różaniec, który tworzą ludzie łączący się w modlitwie. Słowo „kostki” podkreśla ich kruchość – modlitwę odmawiają wspólnie zmarli i ci, którzy wkrótce nimi się staną. „Z domu do kaplicy a potem na cmentarz” – ten incipit stanowi nie tylko odzwierciedlenie drogi, jaką przechodzą bohaterowie wiersza, ale jest też zwięzłą metaforą życia ludzkiego. Oczywiście życia w takiej w społeczności, która nie uległa sekularyzacji (wzór takiej wspólnoty może stanowić według Wencła np. kaszubska wioska<sup>149</sup>). Pomiędzy

<sup>148</sup> O symbolice wiatru w poezji Wojciecha Wencła pisałem szerzej w podrozdziale 2. 2. 5.

<sup>149</sup> Por. ZK, s. 51-63.

narodzinami, symbolizowanymi przez dom, a śmiercią symbolizowaną przez cmentarz, istnieje symbol kaplicy – znak przynależności do Kościoła, poddania życia rytmowi liturgii, świąt i obrzędów.

### 2. 3. 2. „Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię”. Od czasowości do wieczności

Wśród wspomnianych obrzędów znajduje się również „lekcja wieczności”, jaką jest modlitwa za zmarłych. „Nie ma szans by przeżyć/ tę lekcję wieczności inaczej niż z nimi” – czytamy w cytowanym przed chwilą wierszu. Przez zastosowanie przerzutni autor uwydatnia grozę śmierci. Pierwsza część owej przerzutni czytana osobno (takie odczytanie narzuca naturalny rytm wiersza), brzmi jak wyrok. Oczywiście połączenie obu wersów w całość wyrok ów łagodzi, nie unieważnia go jednak całkowicie. Śmierć pozostaje koniecznością, tak jak w wierszu *Przez ziemię* (ZS, s. 19):

Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię  
jak szare ziarno młyn na mąkę miele  
tak nas rozkłada na cząsteczki woda  
rzeka hucząca w podziemnych ogrodach  
do wnętrza kuli pcha nas grawitacja  
piasek nam z czasem szkielety osacza  
a ponad nami wiatr do ziemi chyli  
tych którzy jeszcze umrzeć nie zdążyli  
kręcą się skaczą wołają do nieba  
a ono składa milczący poemat  
i czeka aż się przetoczą przez glinę  
ich ciała słabe choć takie ruchliwe  
patrz: już przyciska je wiatr do podłogi  
na rynku burmistrz upada na chodnik  
i całe miasto kolana ugina  
w szkołach cukierniach kościołach melinach  
i nikt nie może reguły tej zmienić  
bydło nas depcze pył wzbija się z klepisk  
tłamsi nas dusi urabia horyzont  
a dzieci nad nim gwiazdy liczą

W tym przejmującym tekście, ukazującym „przetaczanie się przez glinę” kolejnych pokoleń, poeta kreśli przed nami zdumiewający pejzaż. Czujemy się trochę archeologami, uczestniczymy naraz w różnych czasach ziemskiego krwiobiegu, obserwujemy z dystansu, jakby Boskiego, to, co dzieje się z naszym gatunkiem. Ta perspektywa „globalna” zostaje jednak zderzona ze spojrzeniem jednostkowym, ukazaniem konkretnej postaci (burmistrz) i konkretnych, choć wyrażonych w liczbie mnogiej, miejsc („w szkołach cukierniach kościołach melinach”). Ważne wydaje się wielokrotne użycie zaimka osobowego „my”, który podkreśla powszechność zjawisk opisywanych w wierszu – dotyczą one wszystkich ludzi, w obliczu śmierci stajemy się wspólnotą. Trzeba też podkreślić, że najczęściej ów zaimek występuje w bierniku („nas rozkłada na cząsteczki woda”, „pcha nas grawitacja”, „bydło nas depcze”, „tłamsi nas dusi”). Również użycie celownika („piasek nam z czasem szkielet osacza”) sugeruje bierność owego podmiotu zbiorowego. Podmiot liryczny wydaje się sytuować bardziej po stronie martwych niż żywych („a ponad nami wiatr do ziemi chyli/ tych którzy jeszcze umrzeć nie zdążyli”). To utożsamienie się ze zmarłymi jest tu jeszcze silniejsze niż w wierszu \*\*\* (*Z domu do kaplicy a potem na cmentarz...*), tam bowiem tryb rozkazujący użyty w słowach modlitwy odsuwał umieranie w bliżej nieokreśloną przyszłość („a światłość wiekuista niechaj nas wzrasta”). W utworze *Przez ziemię* autor używa czasu teraźniejszego. W obu wierszach jednak umieranie stanowi pewien proces, jest rozciągnięte w czasie.

Warto zwrócić uwagę na biblijne konotacje tego procesu. Jego głównym sprawcą po raz kolejny jest wiatr: „wiatr do ziemi chyli”, „już przyciska je wiatr do podłogi”. Wiatr w poezji Wencla, jak już powiedzieliśmy – zgodnie z symboliką chrześcijańską – oznacza Ducha Świętego. Fragment: „i całe miasto kolana ugina” budzi z kolei skojarzenia ze słowami Świętego Pawła z Listu do Filipian:

Dlatego też Bóg Go nad wszystko wywyższył  
i darował Mu imię  
ponad wszelkie imię,  
aby na imię Jezusa  
zgięło się każde kolano  
istot niebieskich i ziemskich, i podziemnych.

Flp 2, 9-10<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Por. Iz 45, 23.

Nawiązaniem biblijnym jest również – pośrednio – obraz podziemnego ogrodu, który może być odczytywany jako wizja Raju. „Rzeka huczająca w podziemnych ogrodach” kojarzy się co prawda także ze Styksem, ale przede wszystkim są to jednak wody oczyszczenia<sup>151</sup>; czyścić, który trzeba przejść, by znaleźć się „po drugiej stronie”. Mamy tu do czynienia z konsekwentną realizacją metafory „królestwa nad rzeką”. Ta rzeka płynie także „pod ziemią”, sięga korzeni. Żywa woda chrześcijaństwa ma moc oczyszczającą, ponieważ chrzest jest zanurzeniem w śmierci Chrystusa<sup>152</sup>. „Podziemne ogrody” z wiersza *Przez ziemię*, w utworze \*\*\* (*Na skraju lasu ruchome kontury...*) zostają wprost nazwane „Ogrójcem pod ziemią”.

O oczyszczeniu mówi też porównanie umierających do ziarna, które „młyn na mąkę miele”. Przypominają się tutaj słowa Jezusa: „Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity” (J 12, 24). Analogia z tym fragmentem nasuwa przypuszczenie, że w wierszu Wencła chodzi nie tylko o umieranie w sensie dosłownym, ale o oczyszczenie, które zaczyna się już na ziemi. Potwierdza tę hipotezę określenie koloru ziarna: początkowo jest ono szare, dopiero po zmieleniu powstaje z niego biała mąka. Również tytuł wiersza nabiera w tym kontekście podwójnego znaczenia – nie chodzi bowiem tylko o proces fizycznego rozkładu, ale przede wszystkim o ziemskie życie, które o tyle nabiera sensu, o ile jesteśmy w stanie w nim obumierać. Jest to także ogromne dowartościowanie fizycznej strony bytowania: cielesności i konkretnej przestrzeni, w której przyszło nam żyć. Ta właśnie przestrzeń stanowi „Ziemią Świętą”, jak głosi tytuł czwartego zbioru wierszy gdańskiego poety. W pierwszym wersie wiersza *Przez ziemię* odnajdujemy zaś echo Mickiewiczowskiego: „Kto nie dotknął ziemi ni razu,/ Ten nigdy nie może być w niebie”. Jak bliskie są Wencłowi te słowa, dowodzi fragment *Przepisu na arcydzieło*:

Nie da się więc przekonująco mówić o Bogu w oderwaniu od ziemi i konkretnych ludzkich czynności. Tym bardziej, że pochylenie się nad gruntem wyraża całą drogę eschatologiczną człowieka, który by być zbawionym, musi najpierw przetoczyć się przez całkiem realne piaski. „Ziemia rodzi wszelkie istoty żywe, żywi owoc ich łona, a

---

<sup>151</sup> Por. Ez 36, 25; Ap 7, 14.

<sup>152</sup> Por. IM, s. 43-45. Ta pieśń również zawiera fragment o oczyszczającej miłości Chrystusa, nawiązujący z kolei do Księgi Malachiasza (Ml 3, 2-3): „On pierze nasze brudy (...)/ Jego mocą to wszystko co nam tłamsi serca/ jest jak ogień złotnika i jak ług farbiarzy:/ czyści nas z wyobrażeń przetapia przewierca/ żebyśmy mogli świecić jak gwiazdy na niebie/ odbitym blaskiem Boga w dniu drugich narodzin”. Zwraca tu uwagę motyw gwiazdy, występujący także w wierszu *Przez ziemię*, a symbolizujący stan człowieka oczyszczonego. Kierunek drogi do zbawienia jest paradoksalny: droga „przez ziemię” prowadzi „w dół”, ostateczny jej cel znajduje się jednak „u góry”.

potem znowu je przyjmuje” – pisał Ajschylos. W ten sposób zgłębianie małej ojczyzny – od domu, pracy i rodziny po robaka, który drąży ziemię – staje się zarazem dążeniem do ojczyzny niebieskiej<sup>153</sup>.

### 2. 3. 3. „... sprzątnąć nie przestrzeń lecz czas”. Czas zaklęty w dziele sztuki

Ze szczególnym przypadkiem zawieszenia temporalnego porządku mamy do czynienia w tych utworach, które stanowią poetycką kontemplację dzieł sztuki. U Wencła widać to zwłaszcza w literackich komentarzach do obrazów, m.in. w *Królowej Delft* (W, s. 20) czy w *Płótnie* (W, s. 21). W obu tych wierszach mamy do czynienia z podwójną perspektywą: niemal w całości „dzieją się” one we wnętrzu obrazu, przedstawiają prawdziwe, nieświadome praw sztuki życie, w którym odbiorca również uczestniczy. Wystarczy jednak parę słów, byśmy cofnęli się przed ramy dzieła malarskiego i uświadomili sobie, że jesteśmy obserwatorami czegoś, co rozegrało się przed paroma wiekami:

(...) moment  
w którym to czyni jest tak stary  
że słyhać w nim korników chór

- czytamy w *Królowej Delft*. Podobnie dzieje się w *Płótnie*:

(...) ale cóż to  
kobieta na dworze całkiem nieruchoma  
choć tężeje na niej farba fioletowa.

Najciekawszy bodaj koncept uwypuklający napięcie pomiędzy tym, co „na zewnątrz”, a „wnętrzem” obrazu został zawarty w wierszu *Przez wieki* (ODC, s. 39):

wilgoć strawi sprzęty więc kobieta z krzesła  
nagle się uniesie w sukni pełnej skaz  
i oczyści wszystko poprawiając werniks  
jakby chciała sprzątnąć nie przestrzeń lecz czas.

---

<sup>153</sup> PA, s. 94.

Istotnym *novum* w stosunku do cytowanych wcześniej wierszy jest przeniesienie ludzkiej tęsknoty za wiecznym trwaniem – w głąb obrazu. Do tej pory to odbiorca dzieła sztuki był tym, który w akcie kontemplacji próbował zawiesić temporalny porządek. Tym razem mamy tu do czynienia także z ruchem w drugą stronę – sama bohaterka obrazu Pietera de Hoocha usiłuje „sprzątnąć” czas. Zwykle umiłowanie porządku nabiera w zakończeniu tego utworu innego wymiaru: kobieta de Hoocha „sprząta” (nie tylko „czyści”, ale również „likwiduje”) ślady upływającego czasu. Czyniąc to, porusza się na granicy dwóch rzeczywistości czasowych: „poprawia werniks”. Tym razem nie tylko widz przenosi się w wykreowany przez malarza świat, ale właśnie ów świat usiłuje wydostać się na zewnątrz. Bez względu jednak na kierunek, tęsknota do przekroczenia owej granicy jest motywem powtarzającym się w wielu wierszach Wencła.

W *Łodzi na głębinie* (W, s. 19) cofnięcie się przed ramy płótna staje się pretekstem do rozważań na temat Bożego zamysłu – w ten sposób jeszcze mocniej zawieszona zostaje czasowość:

nim kosmos senne rozpoczął obroty  
Bóg upodobał sobie to płótno  
wyzначzył ramy zsyłając cierpienie  
a także miłość (tę z pism Kierkegaarda)

i stworzył rzekę bądź wąskie jezioro  
po którym teraz przesuwa się łódka  
w niej dwoje ludzi nie większych niż grudka  
ziemi wiosłuje ponad wielką wodą.

Słowa: „Bóg upodobał sobie to płótno/ wyznaczył ramy” nabierają tutaj podwójnego znaczenia. Z jednej strony odnoszą się one do opisywanego w wierszu obrazu Rafaela *Madonna i dziecko*, ukazując, że prawdziwe dzieła sztuki są natchnione przez Boga. Z drugiej jednak strony fragment ten można potraktować jako metaforę świata przedstawionego na obrazie. Ten właśnie świat jest płótnem, a ramami – narodziny i śmierć, pomiędzy którymi znajduje się miłość i cierpienie.

Podobną myśl znajdziemy w pieśni *Wzgórze* z poematu *Imago mundi*:

i przez rysę na płótnie za namową zmysłów



wsuwamy się ostrożnie pod warstwę werniksu

widzi nas który widzi: stoimy na brzegu  
ty jesteś żółtą plamką ja mam barwę szarą  
dzieci – niebieskie kropki – bezgłośnie się śmieją<sup>154</sup>.

„Widzi nas który widzi” to aluzja do biblijnego „JESTEM, KTÓRY JESTEM” (Wj 3, 14). Bóg jest tutaj przede wszystkim obserwatorem płótna rzeczywistości, ale i malarzem<sup>155</sup>, który dopuszcza nas do współtworzenia dzieła:

czy jednak święta mowa może być obrazem  
odkrywać przez widzialne to co niewidzialne  
przyjrzyj się dawnym płótnom – one ci powiedzą  
posłuchaj trzasku kości gnijących za miedzą  
a dowiesz się że dzieło jest niedokończone  
i palec Stworzyciela kiwa w naszą stronę  
sam bym ci wytłumaczył wszystko i od razu  
gdybym nie był w tej chwili szczegółem pejzażu<sup>156</sup>.

Poeta, twórca „świętej mowy”, podobny jest w swej pracy do malarza. Jego mowa jest „obrazem”, ale odsyłającym nie tylko do konkretnych elementów ziemskiej rzeczywistości, jak w *Traktacie poetyckim* Miłosza:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.  
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo  
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,  
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Nie może jednak mowa być obrazem  
I niczym więcej (...) <sup>157</sup>.

Wencel idzie krok dalej. Poezja ma „odkrywać przez widzialne to co niewidzialne”. Zmysłowy konkret jest więc ważny, ale tylko wtedy, gdy odsyła do

<sup>154</sup> IM, s. 12. Rzeczywistość jako „płótna” została przedstawiona także w wierszu *Oliwa 92* (W, s. 28); w WZ wiersz ten nosi tytuł *Oliwa 1992* (s. 34). Pokrewnym motywem występującym w wierszach Wencela jest spojrzenie na rzeczywistość jak na album ze zdjęciami. Por. wspomniany wiersz *Langfuhr 1911* oraz *Świat* (W, s. 36-37).

<sup>155</sup> Por. J. Zalesiński, *dz. cyt.* Zob. też: W. Kruszewski, *Nie zawsze fragment*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 122.

<sup>156</sup> IM, s. 13.

<sup>157</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. II, Kraków – Wrocław 1984, s. 7.

niewidzialnego. Poprzez przedmioty odzwierciedlone w dziele poety mamy dostrzegać Boga. W tym miejscu warto przywołać fragment *Listu do artystów* Jana Pawła II, który Wencel uczynił mottem *Przepisu na arcydzieło*:

Nikt nie potrafi zrozumieć lepiej niż wy, artyści, genialni twórcy piękna, czym był ów pathos, z jakim Bóg u świtu stworzenia przyglądał się dziełu swoich rąk. Nieskończenie wiele razy odbłask tamtego doznania pojawiał się w waszych oczach, artyści wszystkich czasów, gdy zdumieni tajemną mocą dźwięków i słów, kolorów i form, podziwialiście dzieła swego talentu, dostrzegając w nich jakby cień owego misterium stworzenia, w którym Bóg, jedyny Stwórca wszystkich rzeczy, zechciał niejako dać wam udział<sup>158</sup>.

Skoro artysta to ten, kto kontynuuje dzieło Boga, to w pieśni *Wzgórze* artystą jest każdy. Wszyscy bowiem tworzymy swoje życie, mimo że znajdujemy się „po drugiej stronie” płótna i jesteśmy „szczegółami pejzażu”. Malarz, poeta – nazwijmy go umownie „artystą właściwym” – ma jednak status szczególny. Znajduje się jednocześnie na obrazie i jakby poza nim – widzi więcej. Wynika stąd specyficzne napięcie zobrazowane przez dwa wersy zamykające pieśń. Poeta, twórca „świętej mowy”, próbuje spojrzeć „z zewnątrz”, z perspektywy Boskiej, ale znajduje się „pod warstwą werniksu”<sup>159</sup>. Wyróżnia go jednak to, że dostrzega istnienie owej „drugiej strony”, podczas gdy pozostali jego bracia żyją tylko światem „namalowanym”. Artysta doświadcza takiej samej tęsknoty jak kobieta de Hoocha w wierszu *Przez wieki*, z tym, że jesteśmy o poziom wyżej: to, co dla nas rzeczywiste, jest częścią Boskiego obrazu. „Prawdziwą” rzeczywistością jest tylko Bóg.

---

<sup>158</sup> Cyt. za PA, s. 5.

<sup>159</sup> Por. W. Kruszewski, *dz. cyt.*, s. 122.

## **Rozdział 3**

**„... ale pustka jest nasza przywieziona z domu”.**

**Grzech w królestwie nad rzeką**

### 3. 1. „Oda chorej duszy pieśń martwego ciała”. Koncepcja gnostycka czy chrześcijańska?

Oda chorej duszy pieśń martwego ciała  
wystrugane z kości cymbały śpiewają

bez wyrazu: głuchy słyszy tylko siebie  
rwący szelest ognia wśród zepsutych jelit

mowa która pragnie siły traci wszystko  
stając się zarzewiem na suchym klepisku

płatki sadzy wznoszą się w domu niewoli  
i nie wiem gdzie jestem – nie ma mnie przy Tobie

*Oda chorej duszy (OCD, s. 10)*

W poprzednim rozdziale zajmowaliśmy się konstrukcją przestrzeni i czasu w królestwie nad rzeką, teraz przyszła pora, by zająć się jego mieszkańcami, a właściwie tym jednym mieszkańcem, który jest podmiotem lirycznym i – najczęściej – głównym bohaterem wierszy Wojciecha Wencła. Stajemy przed zadaniem trudnym, gdyż interesować nas będzie przede wszystkim jego sfera duchowa, najtrudniejsza do zwerbalizowania. Przed badaczami musiał się jednak z tą sferą zmierzyć także artysta – zobaczmy więc, jakich środków użył, aby przybliżyć czytelnikom rzeczywistość życia duchowego.

Jak pisać o metafizyce? Jak opisać to, co duchowe, czego nie można zmierzyć, zważyć ani nawet dotknąć – co właśnie opisowi się wymyka? To problem, który napotykają poeci każdej epoki. Jak pisze ks. Jan Sochoń:

Gdy człowiek odkrył, że stanowi fakt – użyjmy współczesnego terminu – hermeneutyczny, zaczął precyzować pojęcia, dzięki którym mógłby przybliżyć się do tajemnicy samego siebie, jak i tajemnicy całego kosmosu. Wbrew oczekiwaniom „ciało” i „dusza” wcale nie należały do tych najbardziej pierwotnych wyrażen – a to z prostego powodu: w archaicznym okresie ludzkiej kultury nie oddzielano jeszcze wyraźnie tego, co duchowe od tego, co fizyczne.

Oba porządki nakładały się na siebie. Przeżycia uczuciowe oraz wydarzenia życia zewnętrznego, świat wierzeń religijnych i doświadczeń tkających sferę świecką krzyżowały się w różnych osobisto-społecznych konfiguracjach. Nic zatem dziwnego, że trudno było – przynajmniej w porządku nazewnictwa – uzyskać semantyczną (w granicach stanowiących przez sam język) jednoznaczność. Być może w ogóle nie jest to możliwe, gdyż ludzkie doświadczenie jest zbyt różnorodne i „egzystencjalnie wielobarwne”, by objąć je jednym, choćby najbardziej wygodnym terminem. Zatem w czasie, gdy dzieła Homera stanowiły „Biblię teraźniejszości”, nie doszło jeszcze do jasnych rozróżnień. Ale zjawia się koncepcja duszy (grec. *psyche*), mająca swe źródło w wiecznie trwających opowieściach mitycznych, misteriach ugruntowanych w literaturze. Homer nie daje zdecydowanych rozwiązań w tej kwestii. Dusza w jego rozpoznaniu to ani ciało, ani tym bardziej sfera psychiczna, lecz coś „trzeciego”, cień, odbłask żywego człowieka. Można jednak dopatrzeć się u niego przekonania, że poszczególne części ciała (np. serce, przepona, w której przebywa gorycz) są źródłem określonych działań, w tym funkcji intelektualnych. Spotykamy więc, ważne w późniejszej metafizyce Heraklita i Parmenidesa, słowa: *thymos* – związany z dymem, parą, siłą męską; poczucie czegoś, świadomość, *phrenes* – rozum albo „siedlisko sądzenia” oraz *noûs* – myślący umysł i treść myślenia, a więc myśli. Lecz przywołane terminy funkcjonują w sposób, rzecz wypada, psychologicznie powierzchowny.

Niemniej doszło do tego stadium rozwoju ludzkiej samowiedzy, kiedy trzeba było wybrać jedno słowo, które wyrażnie wskazywałoby na dwoistość dusza – ciało. I z wszystkich terminów funkcjonujących dla różnych organów, te właśnie, które oznaczają „zwłoki” i „śmiertelny cień” (pierwsza *soma*, drugie *psyche*), są, jak się okaże, właściwe dla nowych pojęć duszy i ciała. Nie ma w tym nic przypadkowego. Według interpretacyjnej propozycji Peursena<sup>1</sup> trzeba tu mówić o swoistym poczuciu winy – dodajmy, wyrażonym w języku symbolicznym – które przygniata ludzkie istnienie, a także naturalnej tęsknocie za wybawieniem, tkwiącej w wielu kultach religijnych, na przykład w orfizmie. W ten sposób życie po śmierci nabrało bezprzykładnej ważności i powstał paralelizm między jednym a drugim światem. W wyniku tego procesu wszelkie formuły oznaczające życie wewnętrzne, wychylone niejako ku wieczności, kumulują się semantycznie w pojęciu *d u s z y*, natomiast zwłoki, które są „pozostałością”, stają się uzupełnieniem duszy, czyli *c i a ł e m*.<sup>2</sup>

Każda epoka radzi sobie z opisywaniem duszy nieco inaczej. Niezależnie jednak od obranej „taktyki” jedno jest pewne: język nie może uciec od doświadczenia zmysłowego, bowiem w tym właśnie obszarze istnieją pojęcia umożliwiające weryfikację porozumienia<sup>3</sup>. Odwołanie się do rzeczywistości poznawalnej za pomocą

<sup>1</sup> Zob. C. A. Van Peursen, *Antropologia filozoficzna. Zarys problematyki*, tłum. T. Mieszkowski, T. Zembruski, Warszawa 1971, s. 101.

<sup>2</sup> J. Sochoń, *Początek duszy. Propozycje klasycznej antropologii. Współczesność tradycji antropologicznej*, w: *Punkt po punkcie*, rok III, zeszyt 3: *Dusza*, Gdańsk 2002, s. 43-44.

<sup>3</sup> Por. P. Ricoeur, *Wina, etyka i religia*, tłum. K. Osziński, „Consilium” 1970, nr 6-10, s. 12.

zmysłów sprawia, że uczestniczymy w językowej wspólnocie i możemy przypuszczać, że kiedy rozmawiamy, przedmiot rozmowy jest ten sam dla nadawcy i odbiorcy.

Na ten dopiero system nabudowują się pojęcia dotyczące rzeczywistości pozazmysłowej. Często stanowią one proste przeciwieństwo pojęć z zakresu świata odbieranego zmysłami, czego przykładem jest już sam wyraz „metafizyka”, pochodzący od nazwy części *Dzieł zebranych* Arystotelesa, stanowiącej „ogólną teorię rzeczywistości”. Księgi te następują po przyrodniczych, a więc „po” *Fizyce*<sup>4</sup>. Najkrócej moglibyśmy powiedzieć, że metafizyką jest to, „co nie jest fizyką”, co jednak niewiele jeszcze wyjaśnia.

Aby przybliżyć procesy dokonujące się w świecie pozazmysłowym, trzeba uciec się do metafor wykorzystujących nie tylko antynomie, lecz także analogie między „duchowym” a „cielesnym”, czy szerzej – fizycznym. Analogii tych szukać można na różnych płaszczyznach, nas jednak interesować będzie relacja ciało ludzkie – dusza/duch, z pozoru prosta, narzucająca się w sposób oczywisty jako doświadczenie bliskie każdemu z nas, z drugiej zaś strony – posiadająca spory stopień komplikacji ze względu na chaos terminologiczny wynikający ze współistnienia różnych poglądów filozoficznych i religijnych.

Genezy metaforyki korporalnej można szukać u Platona, gdyż to właśnie z jego *Państwa* pochodzi topos „oczu duszy”<sup>5</sup>, rozwinięty przez Orygenes i pisarzy starożytności chrześcijańskiej w koncepcję zmysłów duchowych<sup>6</sup>, a dziś popularny głównie za sprawą Szekspira i romantyków. Jednak z podobną metaforyką mamy również do czynienia w Biblii, zarówno w Starym, jak i Nowym Testamencie. Wiąże się ona z obecną w tradycji judeochrześcijańskiej koncepcją człowieka. Jak pisze Mirosława Hanusiewicz: „Starotestamentalna terminologia antropologiczna nie pozwala wydzielić w człowieku odrębnych przestrzeni ciała i duszy, postrzegany jest on jako ożywiona cielesna całość, zawsze pozostająca w relacji do Boga, który daje i odbiera oddech”<sup>7</sup>. Z kolei według Katechizmu Kościoła Katolickiego dusza i ciało łączą się w jedną naturę, nie ma między nimi zasadniczego pęknięcia (por. KKK 362; 364-365<sup>8</sup>).

<sup>4</sup> Por. J. Szymik, „Metafizyczność” tekstu literackiego. *Perspektywa teologiczna*, „Ateneum Kapłańskie” 2000, nr 2-3, s. 279.

<sup>5</sup> Por. M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 193.

<sup>6</sup> Por. tamże, s. 125-135; 193-194.

<sup>7</sup> Tamże, s. 197.

<sup>8</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994. KKK 367 wspomina także o używanym niekiedy rozróżnieniu duszy od ducha, powołując się na 1 Tes 5, 23. Pojęcie „duch” nie wprowadza jednak „dualizmu w duszy”, lecz „oznacza, że człowiek poczynawszy od chwili swego stworzenia, jest skierowany ku swojemu celowi nadprzyrodzonemu”.

Konstytucja *Gaudium et spes* głosi, że: „Nie wolno (...) człowiekowi gardzić życiem ciała, lecz przeciwnie, powinien on uważać ciało swoje, jako przez Boga stworzone i mające być wskrzeszone w dniu ostatecznym, za dobre i godne szacunku”<sup>9</sup>. Znajdziemy wprawdzie w Listach Świętego Pawła fragmenty mówiące o napięciu między „duchem” a „ciałem” (np. Rz 7, 14 – 8, 13; Ga 5, 16-26), trzeba jednak pamiętać, że Paweł używa tych terminów w nieco innym znaczeniu. „Ciało” oznacza tu skażoną przez grzech pierwotny naturę ludzką, „duch” zaś jest pierwiastkiem Bożym w człowieku – sferą podległą działaniu Ducha Świętego czy wręcz Jego synonimem<sup>10</sup>.

Dualistyczne ujęcie człowieka, wedle którego substancjalnie zróżnicowane duch i ciało funkcjonują w nieustannym napięciu, ma natomiast swoje źródło w filozofii starożytnej Grecji<sup>11</sup>; spotkać je można także w religii perskiej, skąd zostało przejęte przez gnostycyzm. Tę linię filozoficzną będzie później kontynuował manicheizm, odżyje ona również w wielu innych poglądach głoszonych aż do naszych czasów<sup>12</sup>. Oczywiście dualizm przenikał także do filozofii chrześcijańskiej (mam tu na myśli przede wszystkim Świętego Augustyna<sup>13</sup>), jednak jako podstawę nauczania Kościoła w tej sprawie przyjęto punkt widzenia Świętego Tomasza z Akwinu, nawiązujący do tradycji arystotelesowskiej<sup>14</sup>, a więc postrzegający człowieka jako psychofizyczną jedność<sup>15</sup>.

Do której z wymienionych tradycji nawiązuje cytowany na wstępie wiersz tytułowy ze zbioru Wojciecha Wencła *Oda chorej duszy*? Mariusz Kalandyk w artykule *O tzw. poezji religijnej albo gnoza Wojciecha Wencła* pisze: „Bohater liryczny inkryminowanego tomiku żyje w piekle rzeczywistości i wydaje się być w swych najgłębszych przekonaniach gnostykiem – i to gnostykiem nienawistnym, i pogardliwym. Gnostykiem poddanym rozpacz”<sup>16</sup>. Jako dowody autor przytacza fragmenty kilku utworów, w tym interesującego nas tekstu, dostrzegając w nich „radikalną podejrzliwość wobec materii i wszelkich sposobów jej uobecniania się – także [zwłaszcza?] tych cielesnych”<sup>17</sup>. Świat ma być tu „układem dwubiegunowym”

<sup>9</sup> Sobór Watykański II, konst. *Gaudium et spes*, 14. Cyt. za: KKK 364.

<sup>10</sup> Por. M. Hanusiewicz, *dz. cyt.*, s. 220.

<sup>11</sup> Tamże. Por. np. Platon, *Fedon*, tłum. R. Legutko, Kraków 1995.

<sup>12</sup> Por. *Słownik teologiczny*, red. ks. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 189.

<sup>13</sup> Por. Z. Mikołajko, *Dusza: przymiarka do prostej klasyfikacji*, w: *Punkt po punkcie...*, s. 16.

<sup>14</sup> Por. Arystoteles, *O duszy*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1998.

<sup>15</sup> Zob. Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Summa Teologii I*, 75-89, tłum. S. Swieżawski, Kęty 1998, s. 3-4. Por. J. Sochoń, *dz. cyt.*, s. 43-51.

<sup>16</sup> M. Kalandyk, *O tzw. poezji religijnej albo gnoza Wojciecha Wencła*, „Nowa Okolica Poetów” 2001, nr 1, s. 220.

<sup>17</sup> Tamże.

(*sacrum – profanum*), „a jeden z tych biegunów jest ontologicznie i moralnie zdegradowany”<sup>18</sup>. Adresat poetyckich modlitw Wencla to, zdaniem Kalandyka, „albo Demiurg, zły Bóg gnostyków, stwórca tego świata, albo średniowieczny, mściwy Bóg ascetów i świętych męczenników”<sup>19</sup>. Autor artykułu, pisząc o „gnozie Wojciecha Wencla” ma zapewne na myśli jeden z tych odłamów gnozy, które (tak jak np. gnostycyzm<sup>20</sup>) uznały dualistyczny sposób postrzegania świata i człowieka za własny. Czy taka interpretacja znajduje swoje uzasadnienie w tekście poetyckim? Zobaczmy.

Już pierwszy wers sugeruje, że między duszą a ciałem nie ma tu zasadniczego rozdarcia, biegunowości, lecz zostają one niemal utożsamione dzięki zastosowaniu paralelizmu składniowego. Również przesunięcia semantyczne występujące w odpowiadających sobie członach wypowiedzeń nie są aż tak wielkie. Epitety „chora” i „martwe” należą przecież do tego samego porządku. I choć drugi z nich ma o wiele silniejsze nacechowanie negatywne, to jednak jego definitywność zostaje osłabiona w dalszej części wiersza. Ciało przedstawione w tekście jest raczej „jak martwe”, gdyż nie funkcjonuje zgodnie ze swym przeznaczeniem. Może natomiast stać się martwe – według religii chrześcijańskiej podlega bowiem śmierci wskutek grzechu<sup>21</sup>, dusza zaś jest nieśmiertelna<sup>22</sup>.

Także druga para analogicznych wyrazów nie stanowi antonimów. „Oda” i „pieśń” to w końcu nazwy gatunków o podobnej genezie, w pewnych okresach nawet tożsamyh ze sobą<sup>23</sup>. Dziś „pieśń” jest pojęciem szerszym niż „oda”, która kojarzy się głównie z utrzymanym w patetycznym stylu utworem o charakterze pochwalno-

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 219.

<sup>19</sup> Tamże, s. 222. Jednym z dowodów na to, że bohater liryczny jest gnostykiem, ma być dla Kalandyka fragment wiersza *Pole krwi*: „choć opłakane – mamy swe dziedzictwo/ pole krwi/ pole krwi/ pole krwi / z grobami dla cudzoziemców” (podkr. M.K.). W artykule *O „Odzie chorej duszy” Wojciecha Wencla* (pierwotnej wersji niniejszego podrozdziału), który zamieściłem w „Toposie” nr 4-5 z 2002 r. (s. 132-140), zarzuciłem autorowi niekompetencję i zastanawiałem się, dlaczego podkreślił właśnie ten wers, będący oczywistą aluzją do Mt 27, 7-8. Kalandyk polemizuje ze mną w tekście: *Tzw. gnoza lub gnostycyzm. O poezji Wojciecha Wencla raz jeszcze*, „Topos” 2003, nr 1-3, s. 278-279. Pisze m.in. o tym, że świat w ujęciu dualistycznym był „polem łez», »jałową ziemią» oddaną we władanie mocy będących poza jurysdykcją dobra, sprawiedliwości i świętości”. Wydaje się jednak, że we wspomnianym wierszu mamy do czynienia nie tyle z wizją świata przypisaną na stałe bohaterowi, ale ze spojrzeniem, które jest konsekwencją stanu grzechu: „przez trzy dni słuchałem Twoich rekolekcji/ lecz nic nie zrobiłem aby się wyzwolić/ z grzechu z objęć tego który wciąż mnie zwodzi/ zatrzymuje w miejscu i popycha w nicość/ chociaż opłakane...” itd.

Kalandyk w swojej polemice skupia się przede wszystkim na problemie gnozy, przedstawiając historię tego terminu. Nie odnosi się jednak do mojej głównej tezy, że choroba ciała jest u Wencla metaforą grzechu.

<sup>20</sup> Por. *Słownik teologiczny...*, s. 188.

<sup>21</sup> Por. Rz 6,23; 8,10. Zob. też: KKK 1006-1008.

<sup>22</sup> Por. KKK 997.

<sup>23</sup> Por. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 321, 356.



panegirycznym lub dziękczynnym. Obie formy należą jednak do kultury „wysokiej”, w odróżnieniu np. od „piosenki”.

W tym miejscu konieczna jest pewna dygresja. Wojciech Wencel sięgał bowiem do tradycji ody już wcześniej – jego starszy o trzy lata tom nosił tytuł *Oda na dzień św. Cecylii*. Omawiany tu utwór (a zarazem zbiór, z którego pochodzi) będzie zatem nawiązaniem nie tylko do dawnych realizacji gatunku, lecz także do twórczości samego poety. Autor, należący do tzw. nurtu „klasycznego” w młodej liryce<sup>24</sup>, potwierdzający tę przynależność w licznych wypowiedziach programowych<sup>25</sup>, manifestuje swoją postawę również poprzez dialog z formami mocno zakorzenionymi w literaturze, jak elegia, psalm, tren, epitafium, list, nagrobek czy właśnie oda. Nazwy gatunków pojawiają się bardzo często w tytułach wierszy (np. *Elegia - wieczność*, *Elegia wielkopostna*, *Psalm*, *Ps 51(50): styczeń 1997*, *Tren*, *Epitafium dla Augustyna Makurata*, *List do Zbigniewa Macheja*, *Drugi list do Zbigniewa Macheja*, *List z Milanówka*, *Nagrobek mój*). Właśnie owa „literackość” Wencela budzi sprzeciw wielu twórców, w tym jego rówieśników, którzy twierdzą, że poeta „zastępuje rzeczywistość kulturą” i że ta pierwsza jest dla niego „interesująca tylko jako zbiór szacownych eksponatów”<sup>26</sup>. Nieco tylko starszy Mariusz Kalandyk we wspomnianym artykule apeluje o „zupełnie nową dykcję, która ocali poezję w wierszu człowieka głęboko religijnie zaangażowanego”, w twórczości autora *Ziemi Świętej* dostrzega natomiast jedynie powielanie dawnych form<sup>27</sup>.

Uważna lektura *Ody chorej duszy* pozwala obalić tezy młodych krytyków. Wystarczy np. przyrzeć się, jaki jest stosunek tego utworu do wzorca ody. Zamiast rozbudowanego wiersza „na cześć” otrzymujemy tu oktostych w rozumieniu Iwazkiewiczowskim<sup>28</sup>. Przede wszystkim zaś w tekście Wencela osłabiona zostaje jedna z głównych cech konstytuujących gatunek: patos. Podtrzymuje go jeszcze rytm i metaforyka biblijna, ale na poziomie tematyki znika on niemal całkowicie. To nie jest już oda Pindara, Horacego, ani Naruszewicza czy Koźmiana. Nazwy gatunków literackich – oda i pieśń – zostają tu bowiem „doprecyzowane” przez stojące przy nich wyrażenia: „chora dusza” i „martwe ciało”, i nabierają charakteru oksymoronu. Ponadto

<sup>24</sup> Por. np. J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, Warszawa 1996, s. 81-98. Zob. też: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 311-316.

<sup>25</sup> Zob. np. W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa – Ząbki 1999, s. 11-13. Por. P. Czapliński, P. Śliwiński, *dz. cyt.*, s. 313.

<sup>26</sup> P. Fejkisz, „Już widać wieżyczki kościoła”, „Studium” 1997, nr 7-8, s. 204.

<sup>27</sup> Por. M. Kalandyk, *dz. cyt.*, s. 221-222.

<sup>28</sup> Por. J. Iwazkiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1958, s. 11-75.

fakt, że słowo „oda” pojawia się nie tylko w tytule, mógłby sugerować, że wiersz nie tyle **jest** odą, co wypowiedzią **na temat** ody – śpiewanej przez duszę, a więc rozumianej bardziej metaforycznie. Może jednak być i jednym, i drugim.

Niezależnie od ilości „warstw” tego tekstu, „oda chorej duszy” będzie formą kaleką, niespełniającą wszystkich wymogów, które stawia się gatunkowi. Nie stanowi przecież utworu pochwalnego, a jej Adresat pojawi się jedynie w zakończeniu, jako ktoś, za kim się tęskni. Podmiot liryczny – poeta nie może wyśpiewać pieśni uwielbienia, gdyż przeszkadza mu w tym jego kondycja – jest skupiony na sobie: „głuchy słyszy tylko siebie”. Jednak moment, w którym bohater wypowiada swój monolog, może stać się momentem przełomowym. Uświadamia on sobie bowiem własny grzech – pychę i narcyzm, który jest drogą donikąd: „mowa która pragnie siły traci wszystko”. W tym ostatnim fragmencie można ponadto doszukać się aluzji autobiograficznych, rodzaju wyznania dotyczącego niebezpieczeństw, jakie czekają na artystów mających aspiracje do współtworzenia kultury „wysokiej”. „Oda” to zapewne także metafora poezji, w szczególności zaś poezji klasycznej. Świadomość zagrożeń nie oznacza jednak rezygnacji z obranej strategii pisania. Szczególna dbałość o formę wiersza, o jego stronę foniczną, pozostaje znakiem rozpoznawczym Wencła również w tym tomie, w którym tak ważnym tematem staje się ludzka słabość. Wprawdzie znajdziemy tu eksperymenty formalne, polegające głównie na „ucinaniu”, „szarpaniu” frazy, gdy mówi się o grzechu<sup>29</sup>, ale to nie one decydują o oryginalności tej liryki. „Oda chorej duszy” pozostaje, mimo wszystko, rytmiczną odą, która z pieśni samouwielbienia przeradza się w pieśń tęsknoty za Bogiem, wyrażonej bezpośrednim zwrotem do Niego w ostatnim wersie.

Wróćmy teraz do naszych rozważań na temat duszy i ciała. Tytuł wiersza sugeruje, że to dusza będzie stanowiła główny przedmiot zainteresowania. W tekście pojawiają się jednak naturalistyczne obrazy kości i jelit. Lektura całego tomiku pozwoli uzupełnić ten obraz o inne elementy ludzkiej anatomii, głównie wnętrzości: „żołądek”, „serce”, „płuca”, „trzewia”, „trzustkę”. Ważne wydaje się również nagromadzenie określeń związanych z aparatem mowy – występują tu: „usta”, „wargi”, „język” czy „dźwięk” – wszak podmiot tych wierszy jest poetą<sup>30</sup>. Na to wszystko nakładają się określenia licznych chorób i stanów związanych z nimi: „wrzód”, „liszaj”, „trąd”,

<sup>29</sup> Zob. np. W. Wencel, *Pole krwi* (OCD, s. 12). Tenże, \*\*\* (*Język w żołądku...*) (OCD, s. 13-14).

<sup>30</sup> Usta, język i podniebienie, a także gardło i szyja, to również starotestamentalne „symbole pragnienia, nienasyceń, tęsknoty”. Zob. M. Hanusiewicz, *op. cit.*, s. 197.

„ropa”, „rana”, „gorączka”. Te pola semantyczne narzucają się bardzo silnie podczas czytania krótkiego, zawierającego zaledwie 22 wiersze zbiorku. Utożsamienie (czy prawie-utożsamienie) duszy i ciała w pierwszym wersie omawianego tekstu ma zatem na celu wyjaśnienie nadrzędnego chwytu: ciało (szczególnie jego wnętrze, pozostające na co dzień niewidoczne dla oka) jest metaforą/metonimią duszy, jego choroba zaś – metaforą grzechu. Taka metafora nie byłaby oczywiście możliwa, gdyby autor czerpał swoje natchnienie z gnostycyzmu. Podstawową tradycją jest tu tradycja biblijna, głównie starotestamentalna, w której człowiek ukazany jest jako psychofizyczna jedność, a także czerpiąca z tego źródła poezja religijna baroku<sup>31</sup>. Najwięcej przykładów takich „symboli ciała”<sup>32</sup> znajdziemy w psalmach:

Zmiłuj się nade mną, Panie, bom słaby;  
ulecz mnie, Panie, bo kości moje strwożone  
i duszę moją ogarnia wielka trwoga (...)

Ps 6, 3

Nie ma w mym ciele nic zdrowego na skutek Twego zagniewania,  
nic nietkniętego w mych kościach na skutek mego grzechu.  
Bo winy moje przerosły moją głowę,  
gniotą mnie jak ciężkie brzemię.

Cuchną, ropieją me rany  
na skutek mego szaleństwa.  
Jestem zgnębiony, nad miarę pochylony,  
przez cały dzień chodzę smutny.  
Bo ogień trawi moje lędźwie  
i w moim ciele nie ma nic zdrowego.  
Jestem nad miarę wyczerpany i złamany;  
skowyczę, bo jęczy moje serce.

Ps 38, 4-9

Język polskiej nowożytnej liryki religijnej ukształtowany został w dużej mierze przez XVI-wieczne przekłady Księgi Psalmów, m.in. *Psalterz Dawidów*

<sup>31</sup> Por. M. Hanusiewicz, *dz. cyt.*, s. 193, 197.

<sup>32</sup> Tamże, s. 196.

Kochanowskiego<sup>33</sup>. Pomysł Mariusza Kalandyka, by w poezji religijnej stworzyć „zupełnie nową dykcję”, wydaje się zatem tyleż szlachetny, co naiwny. To trochę tak, jakby nakazać nagle wszystkim Polakom mówienie tylko i wyłącznie w języku esperanto.

Wojciech Wencel, w przeciwieństwie do Kalandyka, nie uważa, że stare formy modlitewne „dawno już przeszły (...) z państwa poezji do państwa dewocji”<sup>34</sup>. W pochodzącym z książki *Zamieszkać w katedrze* eseju *Siła liturgii* ukazuje on żywotność i wspólnototwórczą rolę wielowiekowych tekstów liturgicznych na przykładzie *Gorzkich żalów*, których anonimowy twórca jest, zdaniem Wencla, „największym poetą, jakiego zna”<sup>35</sup>. „(...) czy można dezawuować ekspresję *Gorzkich żalów* za to, że jest bliższa istocie poezji niż awangardowe bazgroły, których historia liczy sobie marne sto czy dwieście lat?”<sup>36</sup> – pyta autor *Ody chorej duszy*.

Nie znaczy to jednak, że jego wiersze będą miały charakter epigoński i że będą wprost powielały modlitewne wzory. Poeta, sięgając do tradycji starotestamentalnej, transformuje ją bowiem tak, by stała się przydatna dla opisu indywidualnego doświadczenia. Środkiem takiego przetworzenia staje się kontaminacja języka obu Testamentów zarówno z idiomem barokowym, jak i z mową współczesną. Znakomity przykład takiej praktyki stanowi fraza: „wystrugane z kości cymbały śpiewają / bez wyrazu”. Przy pierwszej lekturze narzuca się pełen czarnego humoru turpistyczny obrazek, rodem z *Uwag* księdza Baki czy poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. Ale musimy pamiętać o konwencji, według której również ten obraz ma być metaforą pewnego stanu duchowego. Mirosława Hanusiewicz pisze, że kości w Starym Testamencie nazywają strukturę wewnętrzną, ponieważ są elementem spajającym, integrującym ciało<sup>37</sup>. Badaczka przywołuje fragment Księgi Ezechiela, w którym wyschłe kości łączą się na wezwanie proroka, „porastają ścięgniemi i ciałem, pokrywają się skórą i ożywają, poruszone tchnieniem Ducha Pańskiego (Ez 37, 1-10)”<sup>38</sup>. Sytuacja opisana w wierszu Wencla jest jakby odwrotnością tej, która została przedstawiona w proroctwie. Mamy tu bowiem człowieka zdeintegrowanego na skutek oddalenia się od Boga. Duch Boży nie porusza kośćmi, bo podmiot nie zezwolił mu na to. Zwróćmy

<sup>33</sup> Por. M. Hanusiewicz, *dz. cyt.*, s. 200-201. Zob. też: W. Weintraub, *Rzecz czarnolesska*, Kraków 1977, s. 88; 104-110.

<sup>34</sup> M. Kalandyk, *dz. cyt.*, s. 222.

<sup>35</sup> W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze...*, s. 51.

<sup>36</sup> Tamże, s. 52.

<sup>37</sup> Por. M. Hanusiewicz, *dz. cyt.*, s. 198.

<sup>38</sup> Tamże, s. 199.

uwagę, że ostatnie słowa brzmią: „nie ma mnie przy Tobie”, nie zaś: „nie ma Ciebie przy mnie”, co byłoby pewnie bardziej naturalne, skoro chrześcijaństwo jest religią, w której to Bóg wychodzi do człowieka. Ale byłoby to również świadectwo zwątpienia. Osoba mówiąca ma zaś świadomość, że to ona zasklepiała się w swym egoizmie, nie odpowiedziała na Boże wezwanie, dlatego „słyszysz tylko siebie”.

Sens omawianego fragmentu w dalszym ciągu jednak pozostanie dla nas niepełny, jeśli nie skojarzymy go z pierwszymi słowami *Hymnu o miłości Świętego Pawła*:

Gdybym mówił językami ludzi i aniołów,  
a miłości bym nie miał,  
stałbym się jak miedź brzęcząca  
albo cymbał brząca<sup>39</sup>.

1 Kor 13, 1

Poeta to ten, który „mówi językami ludzi i aniołów”, lecz nic nie przyjdzie z „piękną” wypowiedzianych przez niego słów ani z odwołań do najbardziej szlachetnych form literackich, jeśli będzie kierować nim chęć podobania się, pragnienie własnej wielkości, a nie miłość – zdaje się mówić Wencel<sup>40</sup>. W takim wypadku artysta staje się głupcem – podwójność semantyczna polskiego słowa „cymbał” wzmocniona jest jeszcze przez użycie epitetu „wystrugane”, nawiązującego do potocznego frazeologizmu „strugać wariata”. Mowa odległa od prawdy życia „traci wszystko”, a więc traci również piękno, którego pozorność zostaje w wierszu uwypuklona przez przerzutnię: „(...) cymbały śpiewają/ bez wyrazu”. Podobnie jest z „zepsutymi jelitami”, również mającymi w wierszu więcej znaczeń. Kiedyś z jelit zwierzęcych wykonywano struny. A zatem mamy tu do czynienia z kolejnym odniesieniem do muzyki, która jednak brzmi fałszywie, przestaje być synonimem harmonii i piękna: „wśród zepsutych jelit” słyszeć tylko „rwący szelest ognia”. Po raz kolejny autor *Ody chorej duszy* podkreśla (tym razem przez ukazanie sytuacji negatywnej) swoją wiarę w istnienie głębokich związków między prawdą, dobrem i pięknem<sup>41</sup>. Przypomnijmy, że

<sup>39</sup> Jeszcze wyraźniej – choć w sposób mniej udany pod względem artystycznym – odsyła do tego fragmentu pierwotna wersja drugiego wersu *Ody chorej duszy*: „refren wystukany na brząkających cymbałach” (cytat z rękopisu ofiarowanego mi przez poetę).

<sup>40</sup> Por. W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze...*, s. 55.

<sup>41</sup> Zob. np. W. Wencel, *Przepis na arcydzieło*, „Azymut” 2001, nr 4.

Wojciech Wencel stwierdził w jednym z wywiadów, że „piękno, estetyka są tylko cieniem prawdy i cieniem dobra”<sup>42</sup>.

Inne nawiązanie biblijne znajdziemy we frazie: „płatki sadzy wznoszą się w domu niewoli”. To oczywiście aluzja do słów rozpoczynających Dekalog: „Ja jestem Pan, Twój Bóg, który cię wywiódł z ziemi egipskiej, z domu niewoli” (Wj 20, 2). Niewola egipska stanowi jednak także prototyp niewoli grzechu. Jeśli zatem w wierszu „domem niewoli” staje się „ciało”, to tylko w takim sensie, w jakim mówi o nim Święty Paweł: „Nieszczęsny ja człowiek! Któż mnie wyzwoli z ciała, [co wiedzie ku] tej śmierci?” (Rz 7,24). Więzieniem jest tu bowiem wnętrze człowieka opanowanego przez grzech. Wznoszące się „płatki sadzy” to efekt ognia płonącego „wśród zepsutych jelit”. Czy ogień ten może być oczyszczający? Prawdopodobnie staje się takim dla podmiotu, który uświadamia sobie swoją winę i zaczyna się modlić. Ale źródło płomienia bynajmniej nie jest czyste – jego „zarzewiem”, czyli Tomaszową „słomą”<sup>43</sup>, jest „mowa która pragnie siły”, a więc sztuka wypływająca z pychy, odsłaniająca „suche klepisko” – pustkę duchową autora. Dopiero doświadczenie cierpienia zmusza zabłąkany podmiot do zwrócenia się w kierunku Boga. Boga chrześcijańskiego, który tak bardzo szanuje wolność człowieka, że pozwala mu nawet na odejście; ale za którym się tęskni. Na pewno nie jest to zły Demiurg gnostyków.

Paweł Fejkisz napisał w recenzji *Ody na dzień św. Cecylii*, że „wiersze Wencela nie kryją za sobą dramatu, są tylko i wyłącznie miłe”<sup>44</sup>. Myślę, że lektura *Ody chorej duszy* zmusza do zweryfikowania tej opinii i do spojrzenia z innej perspektywy również na starsze wiersze poety. Niech komentarzem będą tu słowa autorów przewodnika po prozie i poezji ostatnich lat:

Wencel mocno stawia kwestię wiary jako elementu *sine qua non* tradycjonalizmu, czy może klasycyzmu, w literaturze (...) Za naiwność (...) należy uznać pogląd, że wiara jest w swej istocie niedramatyczna, nieryzykowna: jest i to nie tylko wtedy, kiedy przestaje być – lub też nie staje się wiarą. Przypomnijmy jeden z wykładów Paula Tillicha: „Wiara zawiera element przygody i wymaga ryzyka. Łączy w sobie ontologiczną pewność Nieuwarunkowanego z niepewnością w odniesieniu do wszystkiego, co uwarunkowane i konkretne”<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> *Przypisy do tekstów świętych...*

<sup>43</sup> W pierwotnej wersji, znajdującej się we wspomnianym rękopisie, szósty wers brzmi: „suplikacje siana na ciemnym klepisku”. O literaturze jako „słomie” pisałem także w rozdziale 1. 4.

<sup>44</sup> P. Fejkisz, *dz. cyt.*, s. 205.

<sup>45</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *dz. cyt.*, s. 313-315.

### 3. 2. Amorficzny świat „za obwodnicą”

Wojciech Kruszewski nazywa *Ode chorej duszy* „traktatem mistycznym”, w którym „wyjątkowe są nie tyle opisy nadzwyczajnych doświadczeń duchowych, co historia psychomachii, która nie owocuje prostą, naiwnie optymistyczną konkluzją”<sup>46</sup>. Krytyk słusznie jednak zauważa, że „osobisty wymiar historii” został tu „ukryty, zepchnięty na drugi plan”<sup>47</sup>. Poetyka psalmów pokutnych, w którą ubrał Wencel dzieje upadków swojego bohatera<sup>48</sup>, uniwersalizuje jego sytuację, nadaje jej wymiar ponadczasowy.

Nieco inaczej dzieje się w nowszych wierszach poety, zwłaszcza w poemacie *Imago mundi*. Teksty te, choć również posiadają wymiar uniwersalny, zostały zakorzenione w biograficznym konkrety, łatwo możemy rozpoznać czas i przestrzeń, w których się rozgrywają. W dalszym ciągu „centrum wszechświata” jest tu Matarnia, jednak bohater opuszcza swoją świętą przestrzeń i to jest początkiem jego dramatu. Obszary „amorficzne” zaczynają się całkiem niedaleko – „za obwodnicą”. To przestrzeń nieoswojona, zimna, jak w wierszu *Do końca*:

Stale ten sam obraz: parking przed hipermarketem  
sześćdziesiąt tysięcy metrów kwadratowych asfaltu  
kilka minut przed dwudziestą odjeżdżamy stąd taksówką  
z bagażnikiem w którym mieszka foliowane szczęście  
szynka banany pudełko CD-romów i butelka wódki  
sery dojrzewają do kłótni z odświeżaczem powietrza

– Co powiedziałaś? – Nie mówiłam nic, zdawało ci się.  
taksówkarz zrobiony jest z wosku: wzrok ma nieruchomy  
błyszczące czoło i dłonie przylepione do kierownicy  
w radiu puszcza *Frozen* – wielki przebój Madonny  
i świat staje się nagle zimny jak góra lodowa  
sześć minut dwanaście sekund – namiastka wieczności

za łukiem obwodnicy wiatr ugina wyschnięte kłaczka traw

<sup>46</sup> W. Kruszewski, *Nie zawsze fragment*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 120.

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> Por. W. Wencel, *Po szóste: jestem cienkim Bolkiem*, „Frona” 2004, nr 33, s. 37.

słońce zachodzi liżąc nas po twarzach przez zamglone szyby  
i wiem że tu jest całe nasze życie w tej pustce w tej czerwieni  
na tym olbrzymim parkingu z którego nie sposób wyjechać<sup>49</sup>.

Parking przed hipermarketem jest tu oczywiście metaforą życia, ale to nie przypadek, że poeta opisując ciemne strony ludzkiej egzystencji sięga po rekwizyty z kultury masowej. Podmiot liryczny jest przerażony sztucznością otaczającego świata: szczęście zostało „zafoliowane”, „taksówkarz zrobiony jest z wosku”, a namiastką wieczności staje się czas trwania przeboju muzyki pop (rzeczywiście wyjątkowo długiego jak na ten gatunek muzyczny), nieprzypadkowo zatytułowanego *Frozen*, bo świat jest „zimny jak góra lodowa”, nie ma w nim miejsca na porozumienie. Bohaterowie tylko udają, że ze sobą rozmawiają, w rzeczywistości zajęci są własnymi myślami. Cały obraz stanowi jedną wielką metaforą zagubienia, wyobcowania podmiotu, który opuścił swoje duchowe centrum i nie może do niego powrócić.

„Nowe” wdziera się nieubłagane do Wencelowego świata. Jest to trudne do zaakceptowania dla bohatera jego wierszy, nawet jeśli w tym nowym świecie dostrzega działanie Ducha Świętego:

Nowe mieszkania wiatru: parkingi hurtownie  
trasy szybkiego ruchu z pracy do sypialni  
tysiące zimnych światel (...) <sup>50</sup>.

Pojawia się nieufność, pytanie, czy faktycznie Bóg czuwa nad tym światem, czy nie jesteśmy tylko zabawką w ręku jakiegoś okrutnego demiurga:

dziś jesteśmy jak klocki szeleszczące folią  
w niewiarygodnie drogim zestawie dla dzieci  
jakiś Bob Budowniczy ustawia osobno  
życie śmierć i niewielki procesor pamięci<sup>51</sup>.

W opisie miasta, który znajdujemy w piątej pieśni poematu *Imago mundi*, podobnie jak w wierszu *Do końca* dominują pola semantyczne nacechowane ujemnie, związane z zimnem („tysiące zimnych światel”), sztucznością („nasz świat pachnie

<sup>49</sup> W. Wencel, *Do końca*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 51.

<sup>50</sup> IM, s. 23.

<sup>51</sup> Tamże.



plastikiem metalem asfaltem”) i pustką („na rowerowych ścieżkach uśmiecha się pustka”). Jakże to odległe od idylliczności Matarni!

Jak zauważa Artur Nowaczewski, *Imago mundi* wyróżnia się spośród innych utworów Wencła wielością opisanych miejsc<sup>52</sup>. Oddalanie się od duchowego centrum opisywać będą kolejne pieśni poematu: *Wyspa*<sup>53</sup>, *Szpital*<sup>54</sup> i *Śnieg*<sup>55</sup>. Występują w nich wyraźne odniesienia autobiograficzne – tytułowa „wyspa” z pieśni szóstej to Gotlandia, gdzie autor od 21 stycznia do 14 lutego 2004 roku przebywał, wraz z poetą Tadeuszem Dąbrowskim, na stypendium Baltic Centre for Writers and Translators w Visby<sup>56</sup>. Wydaje się, że im dalej od Matarni, tym bardziej dojmujące jest doświadczenie grzechu i pustki. W pieśni szóstej podkreśla to symbolika apokaliptyczno-infernalna („bestia”, „czeluść”), połączona z odniesieniami do popkultury („jednoręcy bandyci”, „posępne królestwo Mordoru”<sup>57</sup>). To pomieszanie kultury niskiej i wysokiej, widoczne najsilniej w strywializowanym monologu Hamleta, służy jednak nie tyle kompromitacji współczesnej cywilizacji zachodniej, co autoironii:

największy sztorm od roku w pustej sali tańczy  
i coś – lecz co właściwie – rzuca nas po ścianach  
po słupach i barierkach na górnym pokładzie  
gdzie chroniąc sztuczne ognie szwedzkich papierosów  
w ciasnych pudełkach dłoni widzimy wyraźnie  
czeluść niczym posępne królestwo Mordoru  
no powiedz mój Hobbicie wiesz jak się z nią zmierzyć:  
bez słów znosić pociski losu zawistnego  
czy też stawiawszy czoło morzu naszej nędzy  
jak w filmach raz na zawsze wywinąć się z niego

umrzeć zasnąć przed świtem i śnić o aniołach  
w zarzyganej kajucie na promie do Visby<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> A. Nowaczewski, *Ból w prawym kolanie. O „Imago mundi” Wojciecha Wencła*, „Frona” 2006, nr 40, s. 230-241.

<sup>53</sup> IM, s. 27-29.

<sup>54</sup> IM, s. 31-33. Pieśń powstała na kanwie wierszy: *Srebrzysko*, „Arcana” 2003, nr 6, s. 126; *Srebrzysko (II)*, „Lampa” 2004, nr 4/5, s. 57.

<sup>55</sup> IM, s. 35-37. Pieśń powstała na kanwie wiersza *Epitafium dla proroka* opublikowanego w „Lampie” nr 4/5 z 2004 roku (s. 57).

<sup>56</sup> Por. IM, s. 58. Zob. też: W. Wencel, *Gołbie zamiast aniołów*, „Nowe Państwo” 2004, nr 4; Tenże, *Po szóste: jestem cienkim Bolkiem*, „Frona” 2004, nr 33, s. 34-43; Tenże, *Visby*, „Frona” 2005, nr 37, s. 82-91; T. Dąbrowski, *One way tolerance. Dziennik szwedzki (fragmenty)*, „Lampa” 2004, nr 3, s. 88-89.

<sup>57</sup> Twórczość Tolkiena można oczywiście zaliczyć do literatury „wysokiej”, jednak została ona wchłonięta przez popkulturę i na takiej zasadzie funkcjonuje również w tej części poematu Wencła.

<sup>58</sup> IM, s. 27-28.

„Przygody” bohaterów przyrównano ironicznie do filmowego scenariusza, jednak aktorzy nie walczą tutaj z jakimś złem zewnętrznym, nie zmagają się też z dylematami, z którymi zmagał się Hamlet. Nie stawiają czoła „morzu zgryzot”, lecz morzu własnej nędzy. Ich prawdziwym dramatem jest wewnętrzna pustka. Tajemnicza siła „rzucająca po ścianach” okazuje się po prostu wypitym alkoholem. Nawet śmierć czy sen, które miały Hamletowi przynieść ukojenie, są tu jedynie wynikiem alkoholowego upojenia.

Z drugiej strony krajobraz „świecko-szwedzkiej krainy szczęśliwości, w której następuje zanik pierwiastków duchowych w człowieku” (określenie Artura Nowaczewskiego<sup>59</sup>) niewątpliwie sprzyja pielęgnowaniu owej pustki. Jak słusznie zauważa krytyk, „Gotlandia jest zaprzeczeniem Arkadii”<sup>60</sup>. Mimo że jej pejzaż „estetycznie (...) kojarzy się z obrazami ulubionego malarza Wencła – Breugla”<sup>61</sup>, a więc powinien również zawierać cechy pokrewne z pejzażem duchowego centrum - Matarni<sup>62</sup>, istnieje tu jedna zasadnicza różnica: szwedzkiej przestrzeni odebrano sacrum. Zostały tylko puste formy, „szkielety kościołów”, katedry, w których „zamieszkać” mogą jedynie gołębie. Kultura negująca sens cierpienia, uciekająca od niego, neguje samą siebie. W opisywanym krajobrazie można odnaleźć analogię do duchowego stanu podmiotu lirycznego:

miasto spływa do morza z czarodziejskiej góry  
niosąc za sobą białe szkielety kościołów  
wapienne skamieliny z muszlą krzyża w którym  
czas zatarł ślady gwoździ żeby ulżyć Bogu  
czas jest Szwedem: wie dobrze o „prawach jednostki”  
nie wolno męczyć żywych a tym bardziej zmarłych  
jeśli wierzysz w sens krzyża sięgnij do tej książki:  
*Różnice kulturowe między... planetami*  
planeta Życie Wieczne i planeta Ziemia  
w ruinach świętej Klary mieszkają gołębie

---

<sup>59</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>60</sup> Tamże. Nowaczewski zestawia *Imago mundi* z poematem *Et in Arcadia ego* Różewicza, opowiadającym o „zaniku duchowego wymiaru podróży w naszych czasach”. „W obu przypadkach – pisze krytyk – chodzi o podróż do artystycznej utopii, zdemaskowanie własnych złudzeń”. Por. T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, w tegoż: *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 480–498.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Zob. np. fragment wiersza *Epitafium dla Maxa Roemera* (ZS, s. 30): „Pusto jest w mieszkaniu bo wyszłaś do sklepu/ w dali się utrwała nieskończony obraz:/ siwy dach obory pod warstewką śniegu/ który spadł o świcie z rąk Pietera Breugla”.

zwichniętymi skrzydłami trzepocą w rozetach  
jakby były spóźnionym anielskim zastępem<sup>63</sup>.

Nowaczewski, wymieniając trzy kluczowe przestrzenie występujące w *Imago mundi*, kreśli paralełę z *Boską komedią* Dantego: Matarnię skojarzył z niebem, Visby – z piekłem, podróż na Morawy przyrównał zaś do czyśćca. To trafne zestawienie, ale jednak nieco upraszczające sprawę. Krytyk ma tego świadomość, dlatego opatrując swoje intuicje znakami zapytania<sup>64</sup>, zwraca jednocześnie uwagę na następujący fragment pieśni szóstej:

ale pustka jest nasza przywieziona z domu  
przegląda się jedynie w mroźnym krajobrazie<sup>65</sup>.

„(...) jest co prawda Gotlandia pejzażem inferalnym, ale to piekło nie jest czymś zewnętrznym, to raczej Visby odzwierciedla obraz duchowego kryzysu poety” – podkreśla Nowaczewski<sup>66</sup>. W duchowej ciemności, którą przeżywa bohater, także Matarnia, a więc przestrzeń najbliższa, może stać się „matnią”<sup>67</sup>. Znamienne, że „dno piekła” podmiot liryczny *Imago mundi* osiąga dopiero po powrocie do Polski – mówią o tym pieśni *Szpital* i *Śnieg*. Pierwsza z nich opowiada o depresji i przedstawia od środka szpital psychiatryczny w gdańskiej dzielnicy Srebrzysko<sup>68</sup>, który w wierszu przypomina obóz koncentracyjny („der Konzentrationslager bez żywego ducha”<sup>69</sup>). Człowiek w tej pieśni po raz kolejny staje się „Bożym igrzyskiem”, traci wiarę w celowość ponoszonych doświadczeń:

bez słów patrzymy wspólnie jak słońce zachodzi  
żeby nazajutrz bawić się nami na nowo<sup>70</sup>.

---

<sup>63</sup> IM, s. 28.

<sup>64</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>65</sup> IM, s. 29.

<sup>66</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>67</sup> Tę grę słów poeta wykorzystuje w pieśni czwartej, zatytułowanej *Wiatr*: „zamiast Matarni matnia lęk zamiast lekarstwa”. IM, s. 21.

<sup>68</sup> Por. IM, s. 59.

<sup>69</sup> IM, s. 31.

<sup>70</sup> IM, s. 33.

### 3. 3. Koniec królestwa nad rzeką?

Pieśń ósma poematu, zatytułowana *Śnieg*, najsilniej chyba eksponuje doświadczenie grzechu. To w tej części *Imago mundi* bohaterowie okazują się „śmierdzącymi nocnym klubem prorokami niebytu”<sup>71</sup>, a „znaczone żółtym moczem gotyckie katedry szydzą z bohatera, który chciał kiedyś »zamieszkać w katedrze«”<sup>72</sup>. Paradoksalnie jednak w tej właśnie pieśni przychodzi oczyszczenie, odbicie się od dna. Dzieje się tak dlatego, że bohater poznał prawdę o swojej słabości i wie, że sam nie da rady się z niej wyzwolić. Pozostaje mu tylko powierzyć się Chrystusowi:

Dobry Pasterz nie mieszka w królestwie nad rzeką  
wzniesionym ręką ludzką według ludzkich planów  
nie unosi się gniewem nie pamięta złego  
lecz szuka cię na drodze z burdelu do samu  
więc żeby dotknąć nieba trzeba zejść do piekła  
i żeby się odnaleźć trzeba się pogubić  
odchodzą warstwy szminki z chorego ciemienia  
i pękają na twarzy pudrowane strupy  
wystarczy wyjść na chwilę przed sklep osiedlowy  
i spojrzeć w oczy prawdzie – nic więcej nic mniej  
żeby poczuć jak restki *makeup*’u i ropy  
cierpliwie zmywa z powiek wszechmogący śnieg<sup>73</sup>.

Najnowszy poemat Wencła niewątpliwie rozszerza punkt widzenia bohatera tej poezji. Okazuje się bowiem, że samo przebywanie w przestrzeni świętej nie daje jeszcze gwarancji świętości. Budowana z mozołem – w oparciu o własne plany – Arkadia okazuje się pustą, pozbawioną ducha formą:

co robić gdy zburzone już wszystkie kapliczki  
wszystkie sny o istnieniu oprawionym w ramkę  
i wśród puszek butelek i pism erotycznych  
dowiadujesz się nagle kim jesteś naprawdę<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> IM, s. 35.

<sup>72</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>73</sup> IM, s. 36-37.

Artur Nowaczewski twierdzi, że autor *Imago mundi* w swoim poemacie kompromituje klasycyzm i „podważa w znacznym stopniu cały swój dotychczasowy dorobek”<sup>75</sup>. Krytyk konstatuje nawet, że „Wencel nigdy nie był klasycystą, a jedynie barbarzyńcą zasymilowanym w klasycystycznym ogrodzie”<sup>76</sup>. Potwierdzając trafność innych ustaleń poczynionych w szkicu Nowaczewskiego, te trzeba uznać za grubą przesadę. Sprawa jest bowiem bardziej złożona. Owszem, Wencel pisze: „Dobry Pasterz nie mieszka w królestwie nad rzeką”, ale wersu tego nie wolno czytać w oderwaniu od następnego: „wzniesionym ręką ludzką według ludzkich planów”. A zatem znajdujemy w tekście sugestię, że może istnieć jeszcze inne „królestwo nad rzeką”, które nie jest jedynie pustą formą, ale realizacją planu Bożego. Inna sprawa, że ślady tego królestwa odnaleźć można w miejscach nieoczekiwanych z punktu widzenia dotychczasowej koncepcji klasycyzmu, a więc „na drodze z burdelu do samu”. W tym kontekście trafniejsze wydaje się inne stwierdzenie zaczerpnięte z tego samego artykułu Artura Nowaczewskiego: „Wencel poddaje (...) krytyce klasycyzm, który jest rodzajem eskapizmu i przeszkadza w rozpoznaniu prawdy o sobie samym”. Zaznaczmy: nie – każdy klasycyzm poddaje krytyce, ale **taki** klasycyzm.

Bo ta „kompromitacja” klasycyzmu jest nad wyraz klasyczna: poemat w dwunastu pieśniach, z których każda składa się z pięciu dwunastowersowych strof, w dodatku pisanych regularnym trzynastozgłoskowcem. Słusznie zwraca uwagę Wojciech Kudyba, że: „Tym, co uderza w poemacie Wencła, jest (...) kontrast pomiędzy kompozycyjną konstrukcją i opisywaną rzeczywistością poddaną destrukcji”<sup>77</sup>. Czy jednak owa konstrukcja zostaje w ten sposób skompromitowana? Bynajmniej! To właśnie ona staje się wyrazem „poetyckiej tęsknoty za »całością«, potrzeby formy pełnej i regularnej, która sama w sobie mogłaby być znakiem opanowania bezładu świata i obietnicą odnalezienia sensu zdarzeń”<sup>78</sup>. Kudyba zastanawia się nawet, czy poemat Wencła nie wciela „powracającego w naszej kulturze marzenia o »chrześcijańskiej epopei»”<sup>79</sup>. Również Nowaczewski dostrzega kunsztowność

---

<sup>74</sup> IM, s. 36.

<sup>75</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>76</sup> Tamże.

<sup>77</sup> W. Kudyba, *Pragnienie całości*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 4.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tamże.

kompozycji utworu, odkrywa zależności łączące (na zasadzie symetrii) poszczególne pieśni i rozrysowuje ich schemat<sup>80</sup>.

Na czym więc polega owa różnica pomiędzy *Imago mundi* a wcześniejszymi utworami poety? Które cechy klasycyzmu omawiane przez nas w pierwszym rozdziale zdezaktualizowały się? Wydaje się, że schemat ów uległ jedynie drobnym modyfikacjom. Nadal jest to poezja dążąca do harmonii, częściej jednak zdarza się, że ta harmonia nie jest dostrzegana przez bohatera wierszy. Nowaczewski dostrzega w tym negację Eliotowskiej koncepcji czasu:

(...) czas w różnych fragmentach poematu nie jest tym samym – w zależności od stanu emocjonalnego czy etapu podróży, bohater poddaje się teraźniejszości, często nie potrafiąc wpisać jej w szerszy plan stworzenia. „Miłość którą w alfabecie/ określają litery: pierwsza i ostatnia” nie zawsze zostaje rozpoznana. Będąc w „teraz”, często człowiek nie jest w stanie zinterpretować przeszłości i znaleźć nadziei na przyszłość<sup>81</sup>.

To oczywiście prawda, ale fakt, że bohater nie zawsze może odnaleźć się w „Wiecznym Teraz”, nie znaczy przecież, że neguje tę koncepcję Wojciech Wencel jako autor poematu *Imago mundi*, stanowiącego zamkniętą całość. Trafnie diagnozuje tę sytuację Wojciech Kruszewski:

Wyjątkowość *Imago mundi* polega na tym, iż autor spogląda na bolesny fenomen ludzkiego upadku i „z wnętrza” i „z zewnątrz”, widzi grzech jako element tej egzystencji, ale nie jej ostateczny horyzont. Wierny rzeczywistości, na pierwszy rzut oka jakże odległej od Boga, Wencel sięga pod jej podszewkę w poszukiwaniu sensu zwykłych zdarzeń. Perspektywę oglądu świata otwiera przed nim religia<sup>82</sup>.

Kudyba uściśla to jeszcze: chodzi tu nie tyle o religijność, co o wiarę. Bohater przechodzi drogę „od przywiązania do zewnętrznych form kultu, do wewnętrznego, egzystencjalnego zaufania w moc Boga, który szuka nas »na drodze z burdelu do samu«”<sup>83</sup>. Na poziomie języka owocuje to przenikaniem się tradycyjnej, kunsztownej formy, pełnej nawiązań biblijnych i literackich, z idiomem potocznym i aluzjami do popkultury. Nowaczewski zwraca uwagę na włączenie do tekstu parafrazy fragmentu piosenki metalowego zespołu Rammstein („ono do was wędruje po cienkim

---

<sup>80</sup> Por. A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>81</sup> Tamże

<sup>82</sup> W. Kruszewski, *dz. cyt.*, s. 121.

<sup>83</sup> W. Kudyba, *dz. cyt.*

promieniu...”<sup>84</sup>), która jest „ilustracją stanu ducha, opisuje rzeczywistość demoniczną, pełną grozy, wprowadza słuchacza w trans”<sup>85</sup>. „W dzisiejszej kulturze piekło jest obecne tylko w swej strywalizowanej przez subkultury formie” – dodaje Nowaczewski<sup>86</sup>. Nie znaczy to jednak, że straciło swoją grozę. Banalizacja śladów metafizyki w życiu bohatera (np. „Eden” jako nazwa nocnego klubu<sup>87</sup>) jest tak naprawdę bardzo gorzką diagnozą współczesności. Co ciekawe, Wencel zbliża się tu do Marcina Świetlickiego, u którego wąż z Księgi Rodzaju zostaje zastąpiony przez „zaskrońca”<sup>88</sup>, a wiersz pod tytułem *Piekło* kończy się słowami: „Piekło i przestało”<sup>89</sup>. Dialog z autorem *Zimnych krajów* widoczny jest również w zakończeniu pieśni ósmej poematu *Imago mundi*<sup>90</sup>, które stanowi aluzję do wiersza krakowskiego poety Karol Kot<sup>91</sup>. To nawiązanie ma jednak charakter polemiczny<sup>92</sup>. U Świetlickiego „cień siny na śniegu” jest znakiem grozy, u Wencela następuje odwrócenie: to „(...) śnieg wciąż od nowa kładzie się na cieniach/ próbuje je wymazać jak kleksy w zeszycie”<sup>93</sup>. Śnieg jest tu symbolem Bożego działania, sygnalizuje to chociażby określenie „wszechmogący śnieg”<sup>94</sup>, które brzmi trochę jak „wszechmogący Bóg”.

Wojciech Kruszewski postrzega tę aluzję do Świetlickiego, a także rezygnację z odwołań do liturgii przy opisywaniu ostatecznej perspektywy, jako sygnał wprowadzenia do dzieła wątków osobistych<sup>95</sup>. Odpowiedź na pytanie, czym jest klasycyzm, przestaje być już „podstawowym celem w życiu”<sup>96</sup>, bowiem trudno budować życie w oparciu o puste formy. Dopiero wypełnienie tych form miłością, doświadczaną we wspólnocie osób wierzących (*Pieśń dziesiąta: Kołysanka*<sup>97</sup>) i w rodzinie (*Pieśń jedenasta: Miłość*<sup>98</sup>), sprawia, że bohater wraca do świętej przestrzeni. Tym razem jednak najważniejsze w tej przestrzeni nie są budowle – katedry czy kapliczki, ale ludzie, z którymi podmiot liryczny dzieli życie:

---

<sup>84</sup> IM, s. 33. Por. IM, s. 59.

<sup>85</sup> A. Nowaczewski, *dz. cyt.*

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Por. IM, s. 36.

<sup>88</sup> Por. M. Świetlicki, *Wstęp*, w tegoż: *Zimne kraje*, Warszawa – Kraków 1992, s. 5.

<sup>89</sup> Tenże, *Piekło*, w tegoż: *Wiersze wyprane*, Legnica 2002, s. 13.

<sup>90</sup> IM, s. 37.

<sup>91</sup> Por. M. Świetlicki, *Karol Kot*, w tegoż: *Wiersze wyprane...*, s. 55.

<sup>92</sup> Por. IM, s. 59.

<sup>93</sup> IM, s. 37.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Zob. W. Kruszewski, *dz. cyt.*, s. 121.

<sup>96</sup> Por. W. Wencel, *Samokrytyka*, „Nowe Państwo” 2004, nr 7.

<sup>97</sup> IM, s. 43-45.

<sup>98</sup> IM, s. 47-49.

a teraz patrz: śnieg pada na błotnistą drogę  
do cegielni o której nikt już nie pamięta  
a my ruszamy z domu podzielić się słowem  
z tymi których na drodze postawił Zwycięzca  
śmierci (...)

*Pieśń dziesiąta: Kołysanka (IM, s. 44)*

Ta chwila kiedy niosąc z kuchni szklankę kawy  
słuchasz oddechów śpiących w spienionej pościeli  
patrzysz jak chłoną ciemność pełnymi ustami  
podobni greckim bogom: kobieta i dzieci  
a ciemność taka sama jak w czasie stworzenia  
Duch Boży w twoim ciele zatrzymał się na noc  
i trzeszcza twoje kości bo On cię wypełnia  
i świecą twoje oczy jak nów nad Matarnią

*Pieśń jedenasta: Miłość (IM, s. 47).*

W takim punkcie znajduje się obecnie poezja Wojciecha Wencła. Autor *Imago mundi* nie stara się już wyznaczać granic „królestwa nad rzeką” ani budować go według swoich planów. Wie, że duch poezji, „nieobjęty i niesklasyfikowany, ma tylko jedno imię: Prawda”<sup>99</sup>. Dlatego jego twórczość jest teraz przede wszystkim świadectwem.

---

<sup>99</sup> W. Wencel, *Samokrytyka...*



## Bibliografia

### I. Podmiotowa

#### A. Tomy poetyckie

*Wiersze*, Warszawa 1995.

*Oda na dzień św. Cecylii*, Gdańsk 1996 (rzeczywisty rok wydania: 1997).

*Oda chorej duszy*, Kraków – Warszawa 2000.

*Ziemia Święta*, Kraków 2002.

*Wiersze zebrane*, Warszawa – Ząbki 2003.

*Imago mundi*, Warszawa – Kraków 2005.

#### B. Wiersze nie opublikowane w tomach

*Architektura; Misterium; Wiersz bez tytułu; Epilog; Kwadrat; Adoracja; Elegia morska; Aneks*, „Po cichu” 1991, nr 1.

*Erotyk*, „Gazeta Morska” (gdański dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1992, nr 304.

*Zwycięstwo* (wcześniejsza wersja wiersza *Wstęp*), „Odra” 1996, nr 1, s. 97.

*Zamiast kwiatów dla Zbigniewa Żakiewicza*, „Tytuł” 1999, nr 1, s. 153-154.

\*\*\* (*W mroku pod obrazem Fatimskiej Królowej...*), „Dykcja” 1999, nr 11-12.

*Biała magia*, „Topos” 2003, nr 1-3, s. 164-165.

*Ścięcie lip* (wcześniejsza wersja fragmentu pieśni *Dom* z poematu *Imago mundi*), „Tygodnik Internetowy” 2003, <http://tin.pl/article.php/1257>. Strona obecnie niedostępna, tekst zarchiwizowany przez autora niniejszej pracy.

*Koniec wakacji* (wcześniejsza wersja fragmentu ostatniej pieśni poematu *Imago mundi*); *Srebrzysko* (wcześniejsza wersja fragmentu pieśni *Szpital* z poematu *Imago mundi*), „Arcana” 2003, nr 6, s. 125-126.

*Przed pasterką*; \*\*\* (*Zjawy zjawiska szafirowe cienie...*); *Piosenka*, „Frona” 2003, nr 31, s. 219-221.

*Computerland; Srebrzysko (II)* (wcześniejsza wersja fragmentu pieśni *Szpital* z poematu *Imago mundi*);  $2+2=5$ ; *Epitafium dla proroka* (wcześniejsza wersja fragmentu pieśni *Śnieg* z poematu *Imago mundi*); *Litania*, „Lampa” 2004, nr 4-5, s. 56-57.

*Litania* została wydrukowana z pominięciem ostatniego wersu, podobny błąd popełniono w „sprostowaniu” zawartym w następnym numerze „Lampy”. Prawidłową wersję wiersza wydrukowano dopiero w: „Lampa” 2004, nr 7, s. 15.

*Przed burzą* (tytuł nadany fragmentowi pieśni *Dom* z poematu *Imago mundi*), „Ha!art” 2004, nr 1, s. 15.

*Przed świtem*, <http://yass.art.pl/przesuw/wencel> (wpis z 29 listopada 2004 r.). Strona obecnie niedostępna, tekst zarchiwizowany przez autora niniejszej pracy.

*Do końca; \*\*\* (To co nas dzieli od świata...); Totus Tuus*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 51.

*Raging Bull*, <http://yass.art.pl/przesuw/wencel> (wpis z 7 kwietnia 2005 r.). Strona obecnie niedostępna, tekst zarchiwizowany przez autora niniejszej pracy.

*Niedziela Palmowa w Sandomierzu; Deep inside Aurora Snow*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 35.

*Papeteria*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Herbert. Apostoł w podróży służbowej”), 16.09.2006.

### C. Zbiory esejów

*Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa – Ząbki 1999.

*Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003.

### D. Utwory prozatorskie

*Rękopis znaleziony w Rovigo*, „Almanach Prowincjonalny” 2006, nr 1, s. 170-171.

### E. Wybrane artykuły, eseje, felietony, świadectwa, autokomentarze opublikowane w czasopismach

*Przyjazdy, odjazdy*, „Przedproża” 1994, nr 2, s. 120-125.

*To jest klasycyzm*, „Topos” 1995, nr 4.

*Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt” 1995, nr 18.

*Ołów i tlen. O poezji Adama Zagajewskiego po roku 1982*, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 302-333.

[Głos w ankiecie *Religia i literatura*], „Frona” 1998, nr 11/12, s. 228-230.

*Matternbuch*, „Nowe Państwo” 2001, nr 35.

*Kaszubska droga*, „Rzeczpospolita – Magazyn”, 22.03.2002.

*Między Kaszubami a Warszawą*, „Więź” 2003, nr 3, s. 65.

*Czyścić*, „Frona” 2003, nr 29, s. 218-222.

*Któż mnie wyzwoli?*, „Życie Duchowe” 2003, nr 30, s. 139-140.

*Samokrytyka*, „Nowe Państwo” 2004, nr 7.

*Gołębie zamiast aniołów*, „Nowe Państwo” 2004, nr 4.

*Po szóste: jestem cienkim Bolkiem*, „Frona” 2004, nr 33, s. 34-43.

*Dojrzałe sprzeczności*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus – Minus”), 25.09.2004.

[Głos w ankiecie *Balsamiczna biblioteka*], „Frona” 2004, nr 34, s. 87-89.

*Eliot i Zahradniček*, „Nowe Państwo” 2005, nr 2.

*Centrum Matarnia*, „Almanach Prowincjonalny” 2005, nr 1, s. 80-81.

*Visby*, „Frona” 2005, nr 37, s. 82-91.

## F. Wybrane wywiady

*Przypisy do tekstów świętych. Z Wojciechem Wenclem rozmawiają Jerzy Borowczyk,*

*Wiesław Ratajczak*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 10-15.

*Piękno jest cieniem dobra. Z poetą Wojciechem Wenclem rozmawia Mariusz Węgrzyn,*

*„Gwiazda Morza”* 1997, nr 2.

*W drodze do Ziemi Świętej – rozmowa z Wojciechem Wenclem*, rozmawiał M.

*Urbanowski*, „Arcana” 2000, nr 6, s. 66-68.

*Popkultura nie jest kulturą śmierci, jest śmiertelnie nudna*, rozmawiał P. Dunin-

*Wąsowicz*, „Machina” 2000, nr 12.

*Budować ducha. Z poetą Wojciechem Wenclem rozmawia Jarosław Wróblewski*, „Racja

*Polska”* 2003, nr 19/20.

*Wygra poezja. Z Wojciechem Wenclem rozmawia Tadeusz Dąbrowski*, „Topos” 2003,

nr 1-3, s. 171.

*Tak się kruszą stereotypy*, rozmawiał Wojciech Giedrys, „Lampa” 2004, nr 6, s. 22-24.

*Liczy się duch nie litera. Z Wojciechem Wenclem rozmawia Marcin Wilkowski*, „Ha!art”

2004, nr 1, s. 11-15.

*Poddać się Wiatrowi. Z Wojciechem Wenclem o nowym poemacie, doświadczeniu grzechu i Bożej miłości rozmawia Szymon Babuchowski*, „Gość Niedzielny” 2005, nr 11.

*Najlepiej czułbym się w romantyzmie. Rozmowa z Wojciechem Wenclem, poetą*, rozmawiał W. Jurasz, „Gazeta Krakowska” 12.03.2005.

## II. Przedmiotowa

### A. Opracowania, szkice, recenzje

(aj) [Jęsiak A.], *W kręgu tradycji kultury*, „Dziennik Bałtycki” 03.03.1997.

Babuchowski Sz., *Artyści i pokora*, „Gość Niedzielny” 2004, nr 4.

Babuchowski Sz., *Głos ponad chaosem*, „Gość Niedzielny” 2005, nr 38.

Babuchowski Sz., *Królestwo nad rzeką*, „Arcana” 2004, nr 1-2, s. 305-309.

Babuchowski Sz., *O „Odzie chorej duszy” Wojciecha Wencła*, „Topos” 2002, nr 4-5, s. 132-140.

Babuchowski Sz., *Przez ziemię do lepszego świata*, „Gość Niedzielny” 2002, nr 31.

Babuchowski Sz., *Ziemia widziana przez krzyż*, „Topos” 2002, nr 4-5, s. 204.

Badula Ł., [recenzja poematu *Imago mundi*], „Arte” 2006, nr 2, s. 47.

Baran M., *Ckliwe landszafty jasności*, „Czas Kultury” 1997, nr 2, s. 64-66.

Bednarska A. [Górny G.], *Oda chorej duszy*, „Frona” 2000, nr 21/22, s. 398-402.

Bednarska A. [Górny G.], *Umarli są wśród nas, czyli o wyższości Skład Apostolskiego nad składem gospodarskim*, „Frona” 2003, nr 31.

Bieńkowska K., *Królestwo za księgozbiór*, „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 28.

Burek T., *Co jest mocniejsze od Gitane’ów*, „Gazeta Polska” 2000, nr 10.

Bylica G., *Wencel absolutny*, „Fa-art” 2000, nr 1.

Cenckiewicz S., [recenzja książki *Zamieszkać w katedrze*], „Zawsze Wierni” 2000, nr 1.

Chwin S., [wstęp], w: W. Wencel, *Wiersze*, Warszawa 1995, s. I-X.

Chyczyński S., *A przepisu nadal brak*, „Akant” 2004, nr 4.

Czapliński P., Śliwiński P., *Bóg i konwencja*, w tychże: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 311-316.

- Czapliński P., Śliwiński P., *Dlaczego klasycy? – o tomach poetyckich Wojciecha Wencła „Oda na dzień św. Cecylii” i Krzysztofa Koehlera „Partyzant prawdy”*, w tychże: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 99-102.
- Czermińska M., *Muzyka w zimie*, „Tytuł” 1997, nr 2, s. 162-168.
- Czyż A., *Wokół Wojciecha Wencła – odpowiedź do recenzji*, „Magazyn Literacki” 1996, nr 1, s. 110.
- Dąbrowski T., *Człowiek przed poetą, modlitwa przed wierszem*, „Odra” 2002, nr 12, s. 98.
- Drzewucki J., *Między domem a światem. Debiuty poetyckie lat 1990-1995*, „Sycyna” 1996, nr 1, s. 6-7.
- Drzewucki J., *Płótno i papier*, „Twórczość” 1996, nr 1, s. 98-99.
- Drzewucki J., *Wiara i ład*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 59.
- Dunin-Wąsowicz P., [recenzja tomu *Oda na dzień św. Cecylii*], „Machina” 1997, nr 4.
- Dunin-Wąsowicz P., Varga K., [hasło:] *Wencel Wojciech*, w tychże: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. 2 popr. i rozsz., Warszawa 1995.
- Fejkisz P., „Już widać wieżyczki kościoła”, „Studium” 1997, nr 7-8, s. 203-206.
- Ferenc T., Jankowski Z., *Wojciech Wencel*, „Topos” 1995, nr 9-10, s. 40.
- Gojżewska M., *Klasyczna metryka dzisiaj?*, „Pro Arte” 2001, nr 14/15, s. 25.
- Janke S., *Życie jak zdziwienie*, „Pomerania” 1995, nr 6, s. 39-40.
- Janowska M., *Nad jeziorem czasu*, „Almanach Prowincjonalny” 2005, nr 2, s. 174-175.
- Jurewicz A., *Tak i nie*, „Vivat Academia” 2000, nr 2.
- Kalandyk M., *O tzw. poezji religijnej albo gnoza Wojciecha Wencła*, „Nowa Okolica Poetów” 2001, nr 1, s. 216-222.
- Kalandyk M., *Podróż do Ziemi Świętej – widzenie elegijne*, „Nowa Okolica Poetów” 2003, nr 2-3, s. 268-272.
- Kalandyk M., *Tzw. gnoza lub gnostycyzm. O poezji Wojciecha Wencła raz jeszcze*, „Topos” 2003, nr 1-3, s. 278-279.
- Kitrasiewicz P., [recenzja tomu *Wiersze*], „Magazyn Literacki” 1995, nr 12-13, s. 164.
- Kitrasiewicz P., *Wokół Wojciecha Wencła – odpowiedź*, „Magazyn Literacki” 1996, nr 1, s. 111.
- Klejnocki J., *Dr Jekyll/Mr Hyde?*, „Gazeta Wyborcza – Książki” 2000, nr 6.
- Klejnocki J., *Nagroda Kościelskich 2000*, „Gazeta Wyborcza – Książki” 2000, nr 10.
- Klejnocki J., *Po barbarzyńcach*, „Ex Libris” 1995, nr 83.

- Klejnocki J., „*Tak ja mrąc żyję*”, „Czas Kultury” 1997, nr 2, s. 63-64.
- Klejnocki J., *Trzy impresje*, „Gazeta Wyborcza”, 19.09.2002.
- Klejnocki J., *Wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie*, „Nowe Państwo” 2000, nr 26.
- Klejnocki J., *Wiara i grzech*, „Polityka” 2000, nr 30.
- Klejnocki J., *Więc wszystko jest w ruchu*, „Czas Kultury” 1995, nr 4, s. 82-83.
- Klejnocki J., Sosnowski J., *Przekłete paradygmaty*, w tychże: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 81-98.
- Koehler K., *Wojciech Wencel czyli o wierszowaniu ocalającym*, „Frona” 1997, nr 8, s. 18-27.
- Kruszewski W., *Nie zawsze fragment*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 120-122.
- Kubicki A., *Chrześcijański klasycyzm Wencła*, „Arcana” 2000, nr 3, s. 213-219.
- Kuciak A., *Wencel wie więcej czyli pejzaż z Pachelbelem*, „Pro Arte” 1997, nr 5, s. 9.
- Kuczkowski K., *Oda chorej duszy*, „Topos” 2000, nr 3-4, s. 185.
- Kudyba W., *Pragnienie całości*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 4.
- Legeżyńska A., *Forma i ból*, w tejże: *Krytyk jako domokrązca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 226-232.
- Legeżyńska A., *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury” 1997, nr 1.
- Legeżyńska A., *Uparty duch klasycyzmu*, w tejże: *Krytyk jako domokrązca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 27-39.
- Ligęza W., *Wiecznie splecione*, „Nowe Książki” 2000, nr 11, s. 52.
- Lisowski K., *Obraz świata według Wencła*, „Nowe Książki” 2006, nr 1.
- Lorkowski P.W., *Mowa głębokiego widzenia*, „Topos” 1997, nr 3.
- Łupak S., *Pieśni nawróconego*, „Gazeta Morska” (gdański dodatek do „Gazety Wyborczej”), 26.07.2000.
- Madejski J., *Życie oddane aniołom w depozyt...*, „Nowe Książki” 2004, nr 3, s. 55.
- Majeran T., *Atakując dekonspirował (się)*, „Nowy Nurt” 1995, nr 19.
- Maliszewski K., *Jest to poezja (i możliwe do pomyślenia implikacje)*, „Topos” 1995, nr 9-10, s. 61-62.
- Maliszewski K., *Między „Świetlickim kredowym kołem” a „Wencłowym przedmurzem”*, „Fa-art” 1996, nr 2, s. 88-92.
- Maliszewski K., *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 1995, nr 19.
- Maliszewski K., *„Trzy zimy” wracają do łask*, „Opcje” 1997, nr 2, s. 114-115.
- Mazur P., *Notatki na marginesie*, „Nasz Dziennik” 2000, nr 8.

- Mazur P., *Oda zdrowego człowieka*, „Nasz Dziennik”, 14.07.2000.
- Mikiciuk E., *Blask prawdy*, „Topos” 2000, nr 2, s. 172.
- Nagórska A., *Debiutant – klasyk*, „Autograf Post”, 1995, nr 4.
- Nasiłowska A., *Poezja i wiara*, „Nowe Książki” 2002, nr 10, s. 42.
- Nowaczewski A., *Ból w prawym kolanie. O „Imago mundi” Wojciecha Wencła*, „Frona” 2006, nr 40, s. 230-241.
- Nowaczewski A., *Ojczyzna duszy*, „Gość Niedzielny” 2004, nr 8.
- Odejsie od hałasu do ciszy*, [zapis dyskusji jury Nagrody im. Kazimierza Włackowiczówny w składzie: Krzysztof Karasek, Tomasz Burek, Janusz Drzewucki, Nikos Chadzinikolau], „Arkusz” 1995, nr 12.
- Pieńkosz K., *Będę chwalił Pana*, „Sycyna” 1997, nr 16.
- Pieńkosz K., *Elegia do pokuty mającego się*, „Więź” 2001, nr 1.
- Poprawa A., *Znaleźć się*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 36.
- Przewoźniak M., *Pochwała „Ody”*, „Magazyn Literacki” 1997, nr 5-6, s. 99.
- Siekacz J., *Rozmach wściekłości, granice wrzasku*, „Pro Arte” 2000, nr 13, s. 69.
- Sikorski D.K., *Homo Liturgicus*, „Tytuł” 1998, nr 3.
- Skutnik T., *Otwarta konserwa*, „Dziennik Bałtycki – Rejsy” 1999, nr 299.
- Skutnik T., *Dyscyplinowanie Wencła*, „Dziennik Bałtycki – Rejsy” 2000, nr 58.
- Suska D., *Ody, epifanie, treny*, „Życie” 1997, nr 93.
- Szaket J. [Kęder C.K.], *Oktawy na dzień mgr. Wencła*, „Fa-art” 1997, nr 1, s. 65-66.
- Szymańska A., *Laureaci*, „Przegląd Powszechny” 2001, nr 3.
- Śliwiński P., *Cień żarliwy, zimny*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 7-8, s. 106-107.
- Śliwiński P., *Poeta (młody) wobec kryzysu*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 10, s. 8-13.
- Śliwiński P., *Sielankotwórstwo i oznaki pustki*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 241.
- Tomasik A., *Oda chorej duszy i martwego ciała*, „Gwiazda Morza” 2000, nr 15/16, s. 35.
- Ubertowska A., *Koronki prześlicznej urody*, „Gazeta Morska” (gdański dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1995, nr 86.
- Urbanowski M., *„Nie ma zbawienia jak tylko przez ziemię...”*, „Arcana” 2002, nr 3, s. 186-192.
- Urbanowski M., *Oczyszczenie*, w tegoż: *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Kraków 2002, s. 285-290.
- Urbanowski M., *Przygody człowieka wierzącego*, „Arcana” 2006, nr 1, s. 207-212.

- Varga K., *Młodzi od „bruLionu”*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Gazeta – Książki”), 19.09.1996.
- Varga K., *Postbarokowa awangarda?*, „Kwartalnik Artystyczny” 1995, nr 3, s. 141-144.
- Wantuch W., *Rytmy, czyli wiersze*, „Arkusz” 1997, nr 10.
- Winiarski J., *Nieśmiertelne piękno*, „Życie Warszawy” 1995, nr 333.
- Winiarski J., *Wie, że wie*, „Studium” 2000, nr 2-3.
- Wołowicz B., *Historia splotu*, „Pro Arte” 1997, nr 5, s. 33-36.
- Wołowicz B., *Naprawdę to miejsce [nie] jest niczym więcej niż płótno*, „Pro Arte” 1996, nr 1, s. 21.
- Wołowicz-Bukwałt B., *Między zwątpieniem a wierszem*, „Czas Kultury” 2000, nr 6.
- Wrzosek A., *Zakorzenie*, „Nowe Książki” 2004, nr 3, s. 40.
- Zalesiński J., *O poezji Wojciecha Wencla*, „Gwiazda Morza” 1995, nr 9.
- Zieliński M., *Peryferie i centrum*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Herbert. Apostoł w podróży służbowej”), 16.09.2006.
- Ziemkiewicz R.A., *Czyścić duszy*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 226.
- Żakiewicz Z., *Z dziennika*, „Gwiazda Morza” 1997, nr 5.

## B. Literatura pomocnicza

- Abramowska J., *Czy to jest klasycyzm?*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
- Alpatow M.W., *Historia sztuki*, t. II: *Czasy nowożytne*, Warszawa 1969.
- Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, Warszawa 1998.
- Barańczak S., *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1991.
- Dąbrowski T., *One way tolerance. Dziennik szwedzki (fragmenty)*, „Lampa” 2004, nr 3, s. 88-89.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1996.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, Kraków 1998.
- Eliot T.S., *Ziemia jałowa*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1994.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- Hanusiewicz M., *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.
- Herbert Z., *Epilog burzy*, Wrocław 1998.



- Herbert Z., *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992.
- Heydel M., *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.
- Jan Paweł II, *List do artystów*, Wrocław 2005.
- Jankowski Z., *Ciennie wody*, Pelplin 2003.
- Jankowski Z., *Według Jonasza*, Warszawa 1983.
- Jastrun M., *Poezja i rzeczywistość. Eseje i szkice*, Warszawa 1965.
- Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994.
- Koehler K., *Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988-1998*, Warszawa 1998.
- Koehler K., *O'haryzm*, „bruLion” 1990, nr 14-15, s. 141-142.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Liebert J., *Poezje*, Warszawa 1983.
- Liebert J., *Poezje zebrane*, Warszawa 1972.
- Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971.
- Maritain J., *Sztuka i mądrość*, przeł. K. i K. Górscy, Warszawa 2001.
- Mickiewicz A., *Wiersze*, Warszawa 1976.
- Mikołajko Z., *Dusza: przymiarka do prostej klasyfikacji*, w: *Punkt po punkcie*, rok III, zeszyt 3: *Dusza*, Gdańsk 2002.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. I, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, t. III, Kraków 2003.
- Peyre H., *Co to jest klasycyzm?*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu [Biblia Tysiąclecia]*, wyd. 4, Poznań – Warszawa 1984.
- Platon, *Fedon*, przeł. R. Legutko, Kraków 1995.
- Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, Warszawa 1971.
- Przybylski R., *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Przybylski R., *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3/4.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Ricoeur P., *Wina, etyka i religia*, przeł. K. Oszekiel, „Consilium” 1970, nr 6-10.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1976.

- Rymkiewicz J.M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
- Słownik teologiczny*, red. ks. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Sochoń J., *Początek duszy. Propozycje klasycznej antropologii. Współczesność tradycji antropologicznej*, w: *Punkt po punkcie*, rok III, zeszyt 3: *Dusza*, Gdańsk 2002.
- Szczot M., *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.
- Szkolny słownik literatury polskiej XX wieku*, red. M. Pytasz, Katowice 1998.
- Szymik J., „*Metafizyczność*” tekstu literackiego. *Perspektywa teologiczna*, „*Ateneum Kapłańskie*” 2000, nr 2-3.
- Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Summa Teologii I*, 75-89, tłum. S. Swieżawski, Kęty 1998.
- Świetlicki M., *Koehleryzm*, „*bruLion*” 1991, nr 16, s. 39-41.
- Świetlicki M., *Trzecia połowa*, Poznań 1996.
- Świetlicki M., *Wiersze wyprane*, Legnica 2002.
- Świetlicki M., *Zimne kraje*, Warszawa – Kraków 1992.
- Van Peursen C.A., *Antropologia filozoficzna. Zarys problematyki*, przeł. T. Mieszkowski, T. Zembruski, Warszawa 1971.
- Ward J., *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.
- Weintraub W., *Rzecz czarnolesska*, Kraków 1977.
- Woźniak-Łabieniec M., *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002.